

**Санкт-Петербургский государственный университет
Институт философии**

**Звуковые практики как антропотехники
(на материале традиционной музыкальной культуры
Китая)**

Выпускная квалификационная работа по направлению 47.04.01.
«Философия»

Основная образовательная программа магистратуры ВМ.5678 «Философская
антропология»

Исполнитель
Стасюнайте Вероника Альгирдовна

Научный руководитель
к. филос. н., ст. преп.
Мараев Владимир Николаевич

Рецензент
к. истор. наук, ст. преп.
Фирсова Варвара Сергеевна

Санкт-Петербург
2018

Содержание

Введение	3
Глава 1. Теоретические положения музыкальной системы как методологическое основание звуковых практик в Китае.....	11
1.1 <i>Шиэр люй, у шэн, ци шэн и ба инь</i> как основа традиционной музыкальной культуры Китая	12
1.2. Значение <i>шиэр люй, у шэн, ци шэн и ба инь</i> в звуковых практиках	28
Глава 2. Звуковые практики в традиционной музыкальной культуре Китая .	38
2.1. Звук и музыка в традиционной китайской культуре	43
2.2. Антропотехнический аспект китайских звуковых практик	49
Заключение.....	77
Список литературы и источников.....	80
Приложение 1. Таблицы	90
Приложение 2. Иллюстрации	94

Введение

Под китайской традиционной музыкой понимается не только пласт народной музыки. Под эту категорию также попадает религиозная, дворцовая и классическая музыка. Комплекс юэ, в рамках которого принято рассматривать песни, игру на музыкальных инструментах и танец, называют «музыкально-ритуальным» комплексом¹. Не вызывает сомнений тот факт, что музыка играла важную роль в жизни общества и государства, были учреждены специальные ведомства, которые занимались как регулированием музыкальной деятельности, так и вопросами музыкального образования. Утверждались не только общие положения о мироустроительной функции музыки и ее магическом воздействии, но и проводились разработки в области музыкальной теории.

Актуальность данного исследования определяется, во-первых, малоизученностью традиционной музыкальной культуры с позиций философской антропологии. По утверждению Васильченко Е.В., несмотря на интерес к дальневосточной культуре, только достижения в исследованиях звукомusикальной практики как канал «культурного взаимодействия дальневосточной цивилизации с другими цивилизациями мира пока еще не используется в полной мере»². Во-вторых, возрастающим интересом к проблеме взаимодействия звука и пространства в музыковедческой литературе: авторы все чаще обращаются к философско-антропологическому дискурсу³. В-третьих, активно разрабатываются всевозможные методы

¹ Иногда перечень понимаемых под «юэ» действий не заканчивается указанными тремя, о чем будет сказано в работе.

² *Васильченко Е.В.* Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. Ю.В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. С. 179.

³ Так, например, в сборнике международной научно-практической конференции «Прометей»-2012 можно отметить следующие статьи.

1. *Бибикова Т.П.* Звуковой образ как отблеск *lumen formai* // Галеевские чтения: Материалы Международной научно-практической конференции («Прометей»-2012), 6-8 апреля 2012 года. Казань: Изд-во Казан. гос. техн. ун-та им. А.Н. Туполева. 2012. С. 95-100.

2. *Сергеева Т.С.* «Визуальная музыка» Тан Дуна: расширяя границы пространства и времени // Галеевские чтения: Материалы Международной научно-практической конференции («Прометей»-2012), 6-8 апреля 2012 года. Казань: Изд-во Казан. гос. техн. ун-та им. А.Н. Туполева. 2012. С. 190-196.

музыкальной арттерапии. Исследования, посвященные звуку в контексте антропотехники, могут оказаться полезными в качестве методологической основы с опорой на древнюю культурную традицию⁴.

Степень изученности вопроса. Современная научная литература на русском языке, посвященная изучению описываемой темы, подразделяется на два направления: философско-культурологическое и собственно музыкальное. В работах, относящихся ко второму направлению, есть ссылки на общий культурный контекст. Однако необходимо отметить, что на данный момент, если говорить о серьезных научных исследованиях⁵, в отечественной традиции превалируют работы искусствоведческого толка, написанные при специальных учебных заведениях⁶. Тем не менее, авторы данных работ все же используют также и материал отечественных китаеведов, понимая значимость культурного контекста при проведении подобных исследований.

Что касается русскоязычных работ, затрагивающих антропологическую тематику в области китайской музыки, следует отметить прежде всего монографию Ткаченко Г.А. «Космос, музыка и ритуал»⁷ и работы Еремеева В.Е.⁸, опирающегося на понятие «антропокосмос». Также

⁴ Отметим, что в рамках данного направления работы зачастую относятся к жанру научно-популярной литературы. Тем не менее, в задачи арттерапии входит «технология гармонизации психофизических состояний человека средствами искусства». (Аметова Л.А. История развития арттерапии // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: Сб. статей по материалам Международной научной конференции 6—9 апреля 2009 г. М.: Человек, 2010. С. 597.)

⁵ В рамках философско-культурологического направления можно выделить работы описательного характера по теме китайской музыки и труды по философии музыки, в которых уделено мало внимания китайской специфике. Ранние работы в рамках отечественного востоковедения также написаны в историко-этнографическом ключе. В основном современная научная литература по китайской музыкальной традиции представляет собой множество статей, содержащих обзорную информацию с небольшим углублением в специфику конкретной темы. Но с начала XXI века появилось много диссертационных исследований. Самую многочисленную группу составляют диссертации по двум основным направлениям: теоретико-музыкальным особенностям китайской культуры и китайской музыке последнего столетия.

⁶ Например, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Дальневосточная государственная академия искусств.

⁷ Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши чуньцю». М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. 284 с.

⁸ Имеются в виду, прежде всего, «Теория психосемиозиса и древняя антропокосмология» (общие положения по антропокосмологической тематике) и раздел «Триграммы и теория *люй*» в «Символах и числах “Книги перемен”» (непосредственно посвящен вопросам теории музыки), а также многочисленные статьи автора.

представляют интерес работы Васильченко Е.В.⁹, которая продолжила исследования Дж. Михайлова. Значимой является книга Г. Орлова «Древо музыки», в которой специально не рассматриваются вопросы дальневосточной или китайской музыки, но теоретические положения, затрагивающие проблемы звука и музыки, являются очень ценными для специалистов, интересующихся антропологическими аспектами данной темы.

В рамках темы «Звуковые практики как антропотехники» также представляют интерес работы музыковедов, в которых рассматриваются вопросы влияния музыки на исполнителя и слушателей, а также уделено внимание характеристикам звука в пространстве. Особенный интерес представляет теория контонации, разработанная современным этномузыковедом И.В. Мациевским в 2000-х гг.¹⁰

Что касается работ отечественных китаеведов, затрагивающих вопросы музыкальной тематики, зачастую они носят описательный характер. Даже энциклопедия «Духовная Культура Китая» в томах 5 и 6 содержит всего две небольших статьи по музыке¹¹.

С точки зрения методологии исследования полезной оказалась книга А.П. Мерриам «Антропология музыки»¹², которая, несмотря на то, что была издана в 1964 г., до сих пор является значимой для этномузыкологов.

Отдельное направление в англоязычных исследованиях представляют работы по истории древних нотаций с многочисленными иллюстрациями.

⁹ «Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия)». Также представляет интерес ряд статей автора, в которых рассматриваются проблемы концептуализации понятия «звук» и практика игры на цине.

¹⁰ Мациевский И.В. Интонация, контонация и формообразовательные универсалия в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // Музыка народов мира. Проблемы изучения. Вып. 1. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. С. 9–56.

¹¹ Еремеев В.Е. Акустико-музыкальная теория // Духовная культура Китая: Энциклопедия / Под ред. М.Л. Титаренко. Т.5. М.: Восточная литература, 2009. С. 188-225.

Желуховцев А.Н. Музыка // Духовная культура Китая: Энциклопедия / Под ред. М.Л. Титаренко. Т.6. М.: Восточная литература, 2010. С. 330-339.

¹² Merriam A.P. The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press, 1964. 358 p.

Так, были использованы разработки В. Кауфмана¹³, Дж. Х. Левиса¹⁴, Л. Пикена¹⁵.

Оказались полезными пассажи книги Р. Стеркса¹⁶, где проясняется отношение между животным миром и представлениями о музыке и звуках в китайской культуре. Также представляет интерес работа Э.Ф. Бриндли¹⁷, где рассматриваются две темы: связь музыки и государства, связь музыки и человека.

Следует отметить опубликованную на русском языке работу Т.В. Адорно¹⁸, представителя франкфуртской школы. Однако она в большей степени затрагивает тематику социологии музыки и общие положения относительно свойств, функциональности в контексте европейской традиции, поэтому представляет меньший интерес для данного исследования.

Также необходимо упомянуть книгу Герцмана Е.В., повествующую о значении музыки в жизни представителей греческой и римской культур¹⁹.

Литература на китайском языке представлена объемными трудами Ян Инъю²⁰ и Ван Гуанци²¹, в которых подробно изложен основной фактический материал теоретико-музыкального и исторического характера.

В связи с вышесказанным можно говорить о **научной новизне** настоящего исследования, рассматривающего традиционную музыкальную культуру Китая с позиции философской антропологии.

¹³ Kaufmann, W. Musical Notations of the Orient. Bloomington-London, 1967. 498 p.

¹⁴ Levis, J.H. Foundations of Chinese Musical Art. New York: Paragon, 1963. 235 p.

¹⁵ Picken L.E.R. The music of Far Eastern Asia: 1. China // New Oxford history of music. London, 1957. Vol.1. P. 83-134.

¹⁶ Sterckx, Roel. The Animal and the Daemon in Early China. Albany: SUNY Press, 2002. P. 124-137.

¹⁷ Brindley, Erica F. Music, Cosmology, and the Politics of Harmony in Early China. Albany, NY: State University of New York Press, 2012. 225 p.

¹⁸ Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки / пер. с нем. Т.В. Адорно. М., СПб.: Университетская книга, 1999. 445. с.

¹⁹ Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: Алетейя, 1995. 336 с.

²⁰ Ян Инъю. Чжунго иньюэ шигао [中国音乐史稿]. Очерки по истории китайской музыки. Пекин: Жэньминь иньюэ чубаньшэ, 1981. 1070 с.

²¹ Ван Гуанци. Чжунго иньюэ ши [中国音乐史]. История китайской музыки. Гуйлинь: Гуанси шифань дасюэ чубаньшэ, 2005. 189 с.

Объектом исследования является традиционная музыкальная культура Китая. В **предмет исследования** входит изучение звуковых практик как особого вида практики, психотренинга, направленного на достижение определенного психологического состояния.

Цель работы — определить, как концептуализировался и воспринимался звук в рамках традиционной музыкальной культуры Китая и каким образом процесс воспроизведения звука был связан не только с эстетическими аспектами музыки, но и с антропотехнической практикой.

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**. Во-первых, исследовать теоретические аспекты традиционной китайской музыки. Во-вторых, проанализировать применение теоретических разработок. В-третьих, рассмотреть концепт звука в китайской традиционной культуре. В-четвертых, определить понятие «антропотехника» в рамках данной работы и прояснить задачи и методы осуществления звуковых практик в китайской традиционной культуре.

Магистерская диссертация обладает следующей **структурой**: состоит из двух глав, введения, заключения и приложений. Содержание первой главы отражает теоретические положения китайской музыкальной системы. В первом параграфе рассмотрено основное содержание китайской музыкальной теории. Во втором параграфе показана значимость теоретических положений в китайской музыкальной практике. Вторая глава посвящена звукомusикальным практикам как проявлениям антропотехнического подхода к человеку и окружающей его среде. Первый параграф освещает вопросы, связанные с понятием «звукa» в китайской музыкальной культуре. Во втором параграфе проясняется понятие «антропотехника» применительно к китайской музыкальной культуре и описываются методы, которые используются в китайской музыке для оказания воздействия на человека и окружающий мир, цели их применения и эффект воздействия музыки (с точки зрения древнекитайских мыслителей).

Таким образом, в четырех параграфах представлены результаты, полученные при решении четырех указанных выше задач.

Наличие объемного материала, расположенного в приложениях, связано с тем, что в рамках проводимого исследования автор обращался к опубликованным в научной литературе схемам и примерам древних нотаций. Некоторые, составленные автором таблицы, представлены непосредственно в главах работы, поскольку чтение текста без обращения к данным таблицам представляется затруднительным.

Методологическая база исследования. Некоторые исследователи прибегают к компаративистскому подходу и выявляют сходства и различия в античном концепте музыки и подходах древнекитайских мыслителей²². Поскольку в настоящей работе необходимо показать значение концепта музыки-юэ и звуков в китайской музыкальной культуре в рамках философско-антропологического подхода, представляется нецелесообразным обращаться к сравнительному анализу. Сначала следует показать, каким образом в звуке и музыке в Китае были отражены черты антропотехнических действий, и только после этого допускать возможность сравнения с музыкальными представлениями других культур. Музыка, как известно, не является универсальным языком²³, поэтому не стоит преуменьшать значение культурного контекста и исследований музыкальной культуры с опорой на этот контекст без привлечения поверхностных сравнений с языками других музыкальных культур. По крайней мере, это представляется уместным для начального этапа исследований. В противном случае высока вероятность появления множественных ошибок и недочетов, связанных с поверхностным подходом и пренебрежительным отношением к тонкостям музыкальных языков различных культур.

²² Например, Ван Юйвэнь 王育雯 (*Wang Yuhwen*. The Ethical Power of Music: Ancient Greek and Chinese Thoughts // *The Journal of Aesthetic Education*. 2004. Vol. 38(1) P. 89-104.)

²³ Об этом подробнее будет сказано в работе. Отметим только то, что данной позиции придерживаются многие исследователи музыкальных культур, в числе которых А. П. Мерриам.

При выполнении задач были использованы следующие **методы**: анализ исследовательской литературы на русском, английском и китайском языках, а также непосредственное изучение древнекитайских источников, в которых отражены теоретические положения и понимание звука в традиционной китайской культуре. Особое внимание уделено 19 главе «Книги ритуалов» («Ли цзи») под названием «Записки о музыке», относящейся к канонической конфуцианской литературе, главам из «Исторических записок» («Ши цзи») Сыма Цяня: главе 24 под названием «Трактат о музыке», а также главе 25 «Трактат о музыкальных звуках и трубах». В данных текстах дается определение комплексу юэ, проясняется его значение, а также содержатся основные положения относительно влияния конкретных звуков на организм человека и государство в целом.

Не только в трактатах, которые относят к конфуцианской традиции, упоминалась музыка-юэ и данные, относящиеся к теории музыки. Однако именно в рамках конфуцианской традиции был разработан концепт «правильной» музыки и регламенты, регулирующие звукомзыкальную деятельность. По этой причине при обращении к музыкально-теоретическим положениям и использовании подхода, согласно которому звукомзыкальные древнекитайские практики имеют антропотехнический характер, наибольший интерес представляет «высокая» музыка в терминологии Дж. Михайлова.

Что касается народной музыки, она часто была связана с «высокой» музыкой (по Дж. Михайлову). Так, на факт влияния фольклорной традиции на литературную в контексте анализа «Ши цзина» указывала Кравцова М.Е. в монографии «Поэзия Древнего Китая»²⁴.

В предваряющей работу части следует указать на еще одно важное обстоятельство: существование в китайской культуре связи между

²⁴ Кравцова М.Е. Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1994

различными видами искусства — музыкой, поэзией и живописью. Особенно ярко выражена связь между поэзией и музыкой, что отразилось в том числе принципах письменной фиксации музыки (имеются в виду разные виды нотаций), а также повлияло на содержание устной музыкальной традиции. Однако, поскольку тема диссертации не предполагает подробного анализа китайской поэзии, в работе данная тема будет рассмотрена вскользь.

Глава 1. Теоретические положения музыкальной системы как методологическое основание звуковых практик в Китае

Об интересе к разработке теоретических положений музыкальной системы в древнем Китае²⁵ свидетельствуют многочисленные упоминания о системе 12 люй, *ба инь*, пентатонике, гептатонике и значении музыки в целом. Значимость музыкальных знаний подтверждается наличием в официальных историях *чжэн ши* 正史²⁶ таких «ритуальных» разделов как, например, «Музыкально-астрологические анналы» («Люй ли чжи» 律曆志) и «Анналы музыки» («Юэ чжи» 樂志)²⁷, посвященных вопросам теории музыки. Также концепт музыки-юэ использовался в различных официальных документах (доклады трону, трактаты на высочайшее имя и т.д.)²⁸. Звуки и музыка в целом, по мнению китайцев, способны влиять на природу и социум. Правителю было необходимо обладать музыкальными способностями. Васильченко Е.В. связывает важность музыкальных способностей правителя с ритуалами культа предков²⁹. Разрабатывались новые положения системы 12

²⁵ Древним Китай – период с Шан-Инь 商殷 (XVI в. до н.э. – 1046 г. до н.э.) до падения династии Хань 漢 (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.).

²⁶ *Чжэн ши* 正史 – официальные династийные истории. На развитие такого жанра китайской историографии как династийные истории повлиял метод Сыма Цяня 司馬遷 (145-90 гг. до н.э.), автора «Ши цзи» 史記 («Исторические записки»). Династийные истории стали создаваться после падения той или иной китайской династии. Первое произведение данного жанра – «Ханьшу» 漢書 («История Хань») историка Бань Гу 班固. (По источниковедению в Китае см. подробнее: *Крюков М.В.* Китай и Юго-Восточная Азия // Источниковедение истории Древнего Востока. М.: Высшая школа, 1984. С.321-371)

²⁷ Исаева М.В. предлагает переводить название разделов «Чжи» 志 и «Шу» 書 как «Записи».

«Люй ли чжи» 律曆志 входят в состав всех династийных историй, начиная с «Сун шу» 宋書 («Истории династии Сун») Шэнь Юэ 沈約, которая является четвёртой династийной историей после «Цянь Хань шу» 前漢書 («Истории Ранней Хань») Бань Гу, «Сань го чжи» 三國志 («Анналы Трёх царств») Чэнь Шоу 陳壽, «Хоу хань шу» 後漢書 («История Поздней Хань») Фань Е 范曄.

²⁸ *Кравцова М.Е.* Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1994. С. 241.

²⁹ Найденные музыкальные инструменты, датированные эпохой Шан-Инь свидетельствуют об использовании определённых инструментов в ритуалах культа предков. О том, что проводились официальные ритуалы с музыкой и танцами есть упоминания на иньских гадательных костях. Как известно, «от эпохи Шан до нас дошли только сведения о государственной религии, зафиксированные на гадательных костях». (*Зинин С.В.* Динамика развития религиозного сознания в Древнем Китае // 4-я Всесоюзная школа молодых востоковедов. Тезисы. Т. 1: История, источниковедение, историография. М.: ИВ АН СССР, 1986. С. 135.)

М.Е. Кравцова пишет, что музицирование, танец и пение являлись «основным способом как демонстрации магической силы правителя, так и реализации сакральных функций» (*Кравцова М.Е.* Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1994. С. 239.)

люй, а контролировали ее правильное использование специальные чиновники *ши* 士. Благородному мужу *цзюнь-цзы* 君子 необходимо было овладеть шестью искусствами *лю и* 六藝, включающих музыку.

Музыка и отдельные звуки³⁰ – это один из способов управления государством, людьми, а также возможность влиять на макрокосм через микрокосм человека³¹. Метод воздействия раскрывается в натурфилософских представлениях и теоретических положениях музыкальной системы. В «Вэй шу» 魏書 упоминается о том, что *люй* 律 является основой музыки. Иероглиф «люй» в переводе с китайского языка может означать «закон» или «устав». Посредством законов музыкальной гармонии, согласно представлениям древних китайцев, можно было влиять на окружающую среду. Древние греки тоже считали, что с помощью одних и тех же законов можно регулировать явления микрокосмоса и макрокосмоса, что претворилось в идее «гармонии сфер»³².

Чтобы выяснить, каким образом звук, музыка оказывали воздействие, необходимо описать и проанализировать теоретические положения традиционной музыкальной системы и их связь с непосредственной практикой музицирования, значением звука в китайской культуре, о чем будет рассказано в первой и второй главах соответственно.

1.1 Шиэр люй, у шэн, ци шэн и ба инь как основа традиционной музыкальной культуры Китая

Прежде всего, необходимо прояснить, что подразумевается под «традиционной музыкальной культурой Китая». Музыка традиционного Китая – это *чжунго чуаньтун иньюэ* 中國傳統音樂 (traditional Chinese music),

³⁰ О различиях между музыкой и звуками подробнее будет рассказано во второй главе.

³¹ Еремеев В.Е. писал о тесной взаимосвязи человека и космоса в рамках китайской культуры. Он утверждал, что «вселенная древних китайцев антропоморфна», и «человек как отдельный индивид и как все человечество в целом в определённом смысле не только занимает пространство между небом и землёй, но и вбирает их в себя». (Еремеев В.Е. Теория психосемиозиса и древняя антропокосмология. М.: АСМ, 1996. С. 78.)

³² Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: Алетейя, 1995. С. 289-290.

то есть музыка *иньюэ*³³, которая передается из поколения в поколение³⁴. В категорию «*чжунго чуаньтун иньюэ*» входит как дворцовая, религиозная и так называемая музыка *вэньжэнь* 文人 (музыка ученых и образованных людей), а также народная музыка³⁵. Данной классификации придерживается вслед за китайскими учеными А.В. Новоселова.

Васильченко Е.В. отмечает, что при рассмотрении музыки как средства «поддержания [...] сакрального могущества»³⁶ правителя и апеллировании к культу предков, стоит говорить о человеке в двух мирах, «реальной» коммуникации с миром потусторонним³⁷. По этой причине Васильченко Е.В. предлагает избегать разделения музыки «высокой традиции» на «культовую» и «светскую» и использовать термины «официальная» и «неофициальная» музыка³⁸. Такой подход отчасти продиктован тем, что, например, игра на цине часто связывалась с неофициальной деятельностью конфуцианца³⁹. Вряд ли в таком случае можно говорить о разделении на «культовое» и «светское» искусство.

³³ В современном китайском языке «музыка» обозначается двумя иероглифами: *инь* 音 («звук», «тон», «голос», «тембр») и *юэ* 樂 («музыка», «музыкальный инструмент»). У иероглифа «юэ» имеется второе чтение – «лэ» - со значением «радость». М.Е. Кравцова настаивает на том, что следует учитывать не только морально-этическую доктрину *лэ*, но и эмоционально-экстатическое состояние радости-*лэ*. (Кравцова М.Е. Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1994. С. 244.)

³⁴ *Чуаньтун* 統音 – означает «традиционный», состоит из двух иероглифов, первый из которых может переводиться как «передавать», а второй – «единый», «общий», «преемственность».

Также необходимо учитывать множество факторов, влияющих на аутентичное исполнение мелодий традиционной китайской музыки сегодня. В научной литературе существуют сомнения по поводу возможности «реконструкции» традиционной китайской музыки, особенно древнекитайской (Early Chinese music, созданная до 1550 г.). (Lam, Joseph S. C. There Is No Music in Chinese Music History: Five Court Tunes from the Yuan Dynasty (AD 1271-1368) // Journal of the Royal Musical Association. 1994. Vol. 119 (2). P. 165-188.)

³⁵ Классификация представлена в приложениях: Приложение 1. Таблица 6.

³⁶ Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. Ю.В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. С. 184.

³⁷ Де Гроот, известный синолог и историк религии, также писал о том, что неправомерно называть мир духов потусторонним, потому что он не находится по ту сторону от мира земного, а сам включен в него. (См.: Гроот, Я.Я.М. де. Демонология Древнего Китая / науч. ред. Е.А.Торчинов; пер. с англ. Р.В.Котенко. СПб.: Евразия, 2000. 346 с.)

³⁸ Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. Ю.В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. С. 184-185.

³⁹ Мартынов А.С. Конфуцианская личность и природа // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М.: Наука., 1983. С. 183.

Основные теоретические положения музыкальной системы Китая можно увидеть на примере нескольких теоретических конструкций, среди которых 12 люй (*шиэр люй* 十二律)⁴⁰, пентатоника (*у шэн* 五聲)⁴¹, восемь тембров (*ба инь* 八音), гептатоника (*ци шэн* 七聲). Однако функциональное значение каждой отдельно взятой системы может не совпадать с предназначением другой теоретической конструкции. Например, 12 люй можно сопоставить с хроматическим звукорядом в европейской музыке, в то время как пентатоника является ладовой структурой. Исконный звукоряд 12 люй не позволяет транспонировать мелодию на октаву вверх или вниз. Однако развитие системы 12 люй приводит к возникновению в Китае близкого к равномерно-темперированному строю двенадцатиступенного строя. Одним из первых, кто осознал значение темперации, был Хэ Чэнтянь 何承天 (370 – 447)⁴². Но только в XVI в. развитие системы «люй» привело к появлению темперации. По мнению Цзо Чжэньгуаня, китайцы тем самым «предвосхитили аналогичное открытие, сделанное в Европе несколькими десятилетиями позже»⁴³.

Поскольку каждая разработанная музыкальная теория имеет собственную историю развития, необходимо описать основные положения⁴⁴ *шиэр люй*, пентатоники, *ба инь* и гептатоники по-отдельности, а также указать на возможности их применения в совокупности. Значимость каждой

⁴⁰ *Шиэр люй* 十二律 иногда обозначается как система *люйлюй* 律呂, где первый иероглиф обозначает нечетные ступени звукоряда (ассоциируются с ян 陽), а второй — четные (ассоциируются с инь 陰). Васильченко Е.В. называет люйлюй 律呂 «учением о темперации и ладах».

12 ступеней люй и их связь с европейской системой представлены в приложении (Приложение 1. Таблица 2.).

⁴¹ Иногда *у шэн* в зависимости от контекста, автора текста и времени написания могли в текстах заменяться на *у инь* 五音. (Brindley, Erica F. Music, Cosmology, and the Politics of Harmony in Early China. Albany, NY: State University of New York Press, 2012. 225 P..64.)

⁴² Хэ Чэнтянь (370-447 г.) – ученый.

⁴³ Цзо Чжэньгуань. О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке // Музыка народов Азии и Африки. Вып.5. М.: Советский композитор, 1987. С. 257.

⁴⁴ Поскольку основной целью работы не является описание теоретических положений музыкальной системы Китая в различные эпохи, следует остановиться на основополагающих принципах применения теоретических знаний в процессе звуковой практики. Но необходимо отметить, что на протяжении многих веков музыкальная система Китая развивалась и претерпевала изменения.

системы для осуществления определенной практики с конкретными целями подтверждается в «Чжоу ли» 周禮⁴⁵: «С помощью шести нечетных ступеней звукоряда-люй (律), шести четных ступеней звукоряда-лю (呂), пяти звуков-шэн (聲) и восьми тонов-инь (音), шести танцев и величественно-гармоничных музыкальных произведений-юэ обращаются к духам и божествам, упорядочиваются [дела в] удельных княжествах и царствах, приводятся в согласие десять тысяч народов, умиротворяются гости, [прибывшие к правителю], наставляются люди, [проживающие] в далеких [краях]»⁴⁶. Таким образом, ясно, что метод осуществления музыкальной практики с целью оказания воздействия на окружающую обстановку связан с применением теоретико-музыкального комплекса⁴⁷.

Сначала укажем возможности системы 12 люй, которая часто рассматривается в рамках акустико-музыкальной теории⁴⁸, но не ограничивается лишь областью шэн сюэ 聲學 («учение о звуках», акустика) и 音響學 иньсян сюэ («учение о звуках и призвуках», акустика). Имеется в виду тот факт, что система 12 люй была связана, например, с календарем. Так, в «Люйши чуньцю» 呂氏春秋⁴⁹ описана связь 12 люй и 12 месяцев: «в луну тона хуанчжун не предпринимают земляных работ; следует быть осмотрительным, открывая закрытое, крепя небесное, удерживая земное и сохраняя тонкую ци, пребывающую в предельной разреженности»⁵⁰ (и далее про оставшиеся 11). Но в данной работе сделан акцент на акустические проявления 12 люй не только ввиду определенных целей, обозначенных во введении, но и в силу

⁴⁵ «Чжоуские ритуалы» (Чжоу ли 周禮).

⁴⁶ Перевод Кравцовой М.Е. (Кравцова М.Е. Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1994. С. 235.)

⁴⁷ Данной позиции также придерживается Васильченко Е.В., утверждая, что с помощью ба инь, у шэн и люйлюй «осуществляется символическое звуковое “управление Вселенной”». (Васильченко Е.В. Отражение модели мира в звукомызыкальной традиции Дальнего Востока // Культура и цивилизация. 2016. Том 6. No 5А. С. 248.)

⁴⁸ Появление термина «акустика» как обозначения науки о звуке связано с именем французского физика XVIII в. – Жозефа Савера.

⁴⁹ «Весны и осени господина Люя».

⁵⁰ Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши чуньцю». М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. С. 89-90.

того, что для китайских исследователей акустическое проявление 12 лüй имело первостепенную значимость, о чем будет подробнее сказано далее. С помощью акустических свойств возможно было оказывать влияние на природу и социум. Согласно представлениям Исаевой М.В., причина главенствующего значения системы 12 лüй по отношению к системам мер и весов, может быть объяснена двояко. С одной стороны, наиболее универсальное устройство 12 лüй могло стать основанием для выбора ведущего положения музыкальной теории с точки зрения утилитарности. С другой стороны, значение системы 12 лüй могло быть связано с представлениями китайцев о том, что «все вещи как бы звучат, резонируют и поэтому согласуются друг с другом по музыкальному принципу»⁵¹. Исаева М.В. отдавала предпочтение первому фактору, однако стоит обратить внимание на непротиворечивость первого и второго положения, поскольку они дополняют друг друга. Универсальность 12 лüй может быть объяснена с позиции теории резонанса, на которую обратил внимание Ткаченко Г.А. в работе «Космос, музыка, ритуал»⁵², а взаимодействия вещей по принципу музыкальных созвучий – основа, благодаря которой возможно применение системы 12 лüй в качестве инструмента космологического, а также социально-политического воздействия.

О генетических отношениях 12 лüй, пентатоники и гептатоники что-либо сказать трудно. В научных кругах нет однозначной позиции по данному вопросу. Исаева М.В. предполагает, что система 12 лüй возникла раньше, чем пентатоника: в доциньское⁵³ время, возможно, даже в Шан-Инь⁵⁴. Дж. Х. Левис утверждает, что 5-звуковая система возникла раньше, чем 7-

⁵¹ Исаева М.В. Музыкально-теоретическая система лüй и методологический аппарат традиционной китайской историографии // История и культура Восточной и Юго-Восточной Азии. М., 1986. Ч. 1. С.149.

⁵² См.: Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Лüйши чуньцю». М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. 284 с.

⁵³ Цинь 秦 (221 – 207 гг. до н. э.).

⁵⁴ Исаева М.В. Музыкально-теоретическая система лüй и методологический аппарат традиционной китайской историографии // История и культура Восточной и Юго-Восточной Азии. М., 1986. Ч. 1. С.127, 135.

Еремеев В.Е. тоже допускает появление системы 12 лüй в период Шан-Инь.

звуковая, в дочжоуский и чжоуский периоды соответственно. Шульгина Е.В. отнесла вопрос об «исторических связях пентатонных и гептатонных ладовых систем» к «не имеющему пока приемлемого решения»⁵⁵. Го Найань утверждает, что 2,5 тысяч лет назад китайцы уже использовали «семиступенчатый звукоряд наряду с традиционным пентатоническим»⁵⁶. Ключко С.И. пишет о том, что во II в. до н.э. к ангемитонной пентатонике добавили две ступени, которые фиксировали шестой и седьмой звуки⁵⁷. По мнению Цзо Чжэньгуаня, первое литературное упоминание о системе 12 люй встречается в «Го юй» 國語 («Речи царств»)⁵⁸. У Ген-Ир пишет о том, что «самое раннее упоминание о системе “люй люй”»⁵⁹ содержится в трактате «Гуань-цзы» 管子. В «Вэй шу» сказано, что Шунь 舜 унифицировал люй, меры длины, объема и веса, но люй среди перечисленных четырех является главным. Причина первенства люй в его функциональности: с его помощью берется основа пневм *ци* 氣 неба и земли, начало закона. Ничто не может быть выше люй среди того, что «изменяет обычаи и нравы».⁶⁰ Значит, люй, являясь основой музыки, оказывает воздействие, способствующее изменениям в природе и социуме. Таким образом, люй — инструмент и закон, благодаря которому возникают упорядоченные изменения, то есть не выходящие за пределы дозволенного законом.

Если рассматривать «люй» как инструмент, закон, метод, с помощью которого оказывается воздействие на окружающую среду, упорядочиваются

⁵⁵ Шульгина Е.В. Звуковысотная организация китайской музыки XII–XIII веков. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2005. С. 241.

⁵⁶ Го Найань. Современная музыка и наследие прошлого // Культуры (ЮНЕСКО). М.: Прогресс, 1984 №4. С. 69.

⁵⁷ Ключко С.И. Специфика традиционной музыкальной письменности Восточной Азии (на примере Китая и Кореи): дис. ... канд. искусствоведения. Владивосток, 2009. С. 139.

⁵⁸ См.: 1. Еремеев В.Е. Акустико-музыкальная теория // Духовная культура Китая: Энциклопедия / Под ред. М.Л. Титаренко. Т.5. М.: Восточная литература, 2009. С. 200.

2. Цзо Чжэньгуань. О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке // Музыка народов Азии и Африки. Вып.5. М.: Советский композитор, 1987. С. 261.

⁵⁹ У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). СПб.: Планета музыки, Лань, 2011. С. 187.

⁶⁰ Исаева М.В. Музыкально-теоретическая система люй и методологический аппарат традиционной китайской историографии // История и культура Восточной и Юго-Восточной Азии. М., 1986. Ч. 1. С.114.

изменения, которые в процессе воспроизведения того или иного звука, то возникает закономерный вопрос: «Чем именно управляют с помощью «люй»?».

Обратимся к значениям термина «люй». Иероглиф «люй» — это в музыке 12 флейт, 12-ступенный хроматический звукоряд, ступень звукоряда, полутон в двенадцатиступенной системе⁶¹.

Таким образом, в иероглифе «люй» с музыкальной точки зрения передаются главным образом следующие значения: эталон высоты музыкального звука⁶², основа ладовых систем, определение высотных соотношений между музыкальными звуками, один из главных принципов создания музыкальных инструментов⁶³.

В «Хоу Хань шу» 後漢書 говорится, что «среди звуков есть чистые (высокие 清) и мутные (низкие 濁), их согласуют с помощью люйлюй»⁶⁴. То есть посредством «люй» упорядочиваются проявления звука, которые не соответствуют китайским представлениям о гармонии. Есть эталон, к которому необходимо стремиться. Благодаря теоретическим разработкам, в которых воспроизводится этот эталон, также возможно упорядочивать звуки, не соответствующие определенным параметрам.

Значит, не только «мутные» звуки необходимо приводить в соответствие с эталоном. «Чистые» звуки тоже нуждаются в управлении с помощью закона «люй». В китайской теории музыки принято выделять не только «чистые» и «мутные» звуки: еще были средние звук⁶⁵. Классификация звуков соответствует разделению на три регистра: нижнего (бэй люй 倍律),

⁶¹ Ключко С.И. Специфика традиционной музыкальной письменности Восточной Азии (на примере Китая и Кореи): дис. ... канд. искусствоведения. Владивосток, 2009. С. 117.

⁶² Для современных музыкантов эталоном служит ля первой октавы с частотой 440 колебаний в секунду.

⁶³ Исаева М.В. Музыкально-теоретическая система люй и методологический аппарат традиционной китайской историографии // История и культура Восточной и Юго-Восточной Азии. М., 1986. Ч. 1. С. 116.

⁶⁴ Перевод В.М. Исаевой (Исаева М.В. Музыкально-теоретическая система люй и методологический аппарат традиционной китайской историографии // История и культура Восточной и Юго-Восточной Азии. М., 1986. Ч. 1. С. 127, 135.)

⁶⁵ Ключко С.И. для трёх видов звуков предлагает следующий перевод: «тусклые», «средние», «ясные».

среднего (*чжэн люй* 正律) и верхнего (*бань люй* 半律)⁶⁶. Для обозначения «мутных» звуков и «чистых звуков» вводились дополнительные иероглифы *бэй* 倍 и *цин* 清 соответственно⁶⁷.

Эталон в Древнем Китае – первая ступень двенадцатиступенного звукоряда – это *хуанчжун* 黃鐘⁶⁸. Первая ступень – это точка отсчета для построения последующих одиннадцати ступеней.

В «Гуань-цзы» представлен метод вычисления первых пяти тонов, именующийся *саньфэнь суньи фа* 三分损益法 что можно перевести как метод, применяя который необходимо «разделить на три, сложить и вычесть», «прибавить или отнять одну треть»⁶⁹. Необходимо взять исходный тон, разделить его на три и прибавить (вычесть) полученную треть к (от) исходному тону. Таким образом, посредством последовательного прибавления и вычитания, тоны принимают следующие значения: *гун* 宮 – 81, *чжи* 徵 – 108, *шан* 商 – 72, *юй* 羽 – 96, *цзюэ* 角 – 64. Этим методом с небольшими вариациями пользовались многие ученые Китая, преуспевшие в разработке музыкальной теории, о чем подробнее будет сказано далее.

12 люй не соотносятся ни с какими абсолютными величинами, им приписываются лишь относительные. Древнекитайские теоретики музыки вели споры по поводу высоты *хуанчжун люй* 黃鐘律. О размерах флейты «хуанчжун», которая была создана, по преданию, Лин Лунем 伶倫⁷⁰, не говорилось. Лишь по сведениям времен эпохи Хань 漢 (202 г. до н. э. – 220 г. н. э.) известно, что длина трубки «хуанчжун» составляет 9 цуней, диаметр – 3 фэня, окружность – 9 фэней. Известно, что меры длины с течением времени

⁶⁶ Kaufmann, W. Musical Notations of the Orient. Bloomington-London, 1967. P. 26.

⁶⁷ Кауфман отмечает, что в нотации *люйлюй* звук на октаву выше *хуанчжуна* мог обозначаться двумя способами: *цинхуан* 清黃 или *хуанцин* 黃清. (Kaufmann, W. Musical Notations of the Orient. Bloomington-London, 1967. P. 27.)

⁶⁸ Хуанчжун – буквально «желтый колокол».

⁶⁹ Перевод Цзо Чжэньгуаня. См.: Цзо Чжэньгуань. О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке // Там же. С. 263.

⁷⁰ Сведения о создании системы «люй» содержатся в «Истории ранней династии Хань».

изменялись⁷¹, поэтому о точной высоте тона «хуанчжун» говорить не приходится⁷².

Благодаря числам, приписываемым в текстах системе 12 люй, музыкальная система удачно «включается» в натурфилософскую схему.

Согласно «Люйши чунь цю», 12 люй связаны с 12 трубками, которые изобрел Лин Лунь, музыкальный министр при Хуан-ди 黃帝. Перед Лин Лунем возникли самка и самец фениксы (фэн-хуан 鳳凰), которые пропели по 6 нот «иньских» и «янских». Таким образом, оказывается, что 12 люй не является чисто теоретическим конструктом, а имеет материальное воплощение в виде конкретных музыкальных инструментов. Более того, эти музыкальные инструменты имеют определенную длину, ширину, что влияет на характер звука.

Примечательно, что в древних текстах нашли отражение четкие математические расчеты длины каждой трубки, при этом были воспроизведены числа, имеющие особое значение в китайской культуре, встречающиеся в «плане [из Желтой] реки» Хэ ту 河圖 и в «магическом» квадрате Ло шу 洛書⁷³ (сумма чисел по горизонтали, диагонали и вертикали составляет 15)⁷⁴. Возможно, «Ло шу» и «Хэ ту» связаны с мнемоникой. Так, Ключко С.И. считает, что мнемоника заложена в иероглифических нотациях. Однако она приходит к выводу, что суггестивная функция тоже характерна для нотационных систем. Видимо, они часто дополняли друг друга. Суггестивность отчетливо проявляется в игре на цине — особом музыкальном инструменте. По словам Васильченко Е.В., цинь был связан с

⁷¹ В приложении воспроизводится таблица размеров трубки и высоты тона «хуанчжун» в различные эпохи (Приложение 1. Таблица 1).

⁷² Цзо Чжэньгуань. О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке // Там же. С. 258-260.

⁷³ Ло шу — буквально «письмена [из реки] Ло».

⁷⁴ Еремеев В.Е. Ло шу, принцип «сань у» и «схема изменчивости» // 17-я научная конференция «Общество и государство в Китае»: Тезисы докладов. В 3-х ч. М., 1986. Ч. 1. С. 53.

символической триадой «Вселенная – Поднебесная – Человек» и выступал «регулятором их гармоничного взаимодействия»⁷⁵.

Отметим, что система 12 люй не предполагала осуществления транспонирования, что можно наглядно продемонстрировать с помощью математических расчетов. Данные расчеты представлены в работах М. Гране, М.В. Исаевой, В.Е. Еремеева, а также в исследованиях китайских авторов. При построении тринадцатого люй, что в терминологии М.В. Исаевой соответствует осуществлению «двенадцатого квинтового хода»⁷⁶, оказывается, что невозможно получить интервал, называемый в современной теории музыки октавой. Причина – разница в $1/9$ тона (пифагорова комма).

Наличие общих черт пифагорового строя и 12 люй способствовало возникновению различных предположений о заимствовании строя 12 люй из Греции, или, наоборот, о возможности влияния китайской мысли на древнегреческую. В этом вопросе стоит согласиться с В.Е. Еремеевым, который отстаивает аутентичность системы 12 люй. Вряд ли столь удачно вписывающаяся в натурфилософскую мысль Китая система математических расчетов и теоретических положений могла быть заимствована.

По данным исследований Исаевой М.В., сходство оказалось неполным. Например, для китайской системы характерна лидийская гамма с измененной IV ступенью ($f\bar{i}s^1$), без последнего интервала в м. 2 (h^1-c^1), в то время как пифагоров строй – диатоническая мажорная гамма.

Тем не менее, практика транспонирования имела место в китайской музыкальной системе и именовалась «сюаньгун» 旋宮— «перемещать гун»⁷⁷. Цзо Чжэньгуань отмечает, что о «сюаньгун» содержатся сведения в трактатах VII-V в. до н.э. По мнению Ян Инъю, противоречия, описанные ранее в виде математических расчетов, связанные с отсутствием равного соотношения

⁷⁵ Васильченко Е.В. Музицирование на цине и его роль в китайской культуре // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. М.: Сов. композитор, 1986. - С. 112.

⁷⁶ Исаева М.В. Музыкально-теоретическая система люй и методологический аппарат традиционной китайской историографии // Там же. С. 120.

⁷⁷ Цзо Чжэньгуань. О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке // Там же. С. 265.

между полутонами, подтолкнули последующих музыкальных теоретиков к созданию более совершенной системы 12 люй. Цзин Фану 京房⁷⁸ принадлежит создание 60 люй, которые он хотел соединить с шестидесятилетним циклом, чтобы исполнять музыку во дворце, используя 60 комплектов музыкальных инструментов в соответствии с периодами цикла. Цзин Фан разделил октаву на 60 частей и продолжил расчеты по принципу «саньфэнь суньи», принимая во внимание различия между первым и тринадцатым «люй». Цянь Юэчжи 錢樂之 является создателем системы 360 люй по методу «саньфэнь суньи», в которой с каждым днем года соотносится определенный люй. Хэ Чэнтянь критиковал идеи Цзин Фана и создал систему под названием «новый люй», увеличив длину трубок за исключением длины трубки «хуанчжун». Чжу Цзайюй 朱載堉 прославился созданием темперированного строя.

Последовательное математическое высчитывание одиннадцати ступеней несколько отличается от данных, представленных Сыма Цянем в «Ши цзи» 史記. В «Хуайнань-цзы» 淮南子 и в «Люйши чуньцю» расчет производится поочередно, каждый новый люй порождает следующий люй. Сыма Цянь производит расчеты, опираясь на первый люй, то есть каждый из одиннадцати люй генетически связан с хуанчжуном, что математически выражается в тексте «Ши цзи» с помощью дробей. Получается, что в самой системе 12 люй каждый последующий люй образуется под действием закона, а получившиеся ступени также выполняют роль упорядочивания, связывают конкретный звук с эталоном звука.

Также стоит отметить о том, что система 12 люй подразделяется на две подсистемы⁷⁹: основные звуки люй, то есть Basic Lü (хуанчжун, линчжун 林

⁷⁸ Цзин Фан (77 – 37 г. до н.э.) – чиновник, канонист, нумеролог-ицинист эпохи Хань.

⁷⁹ Ключко С.И. употребляет термин «субсистема». (Ключко С.И. Специфика традиционной музыкальной письменности Восточной Азии (на примере Китая и Кореи): дис. ... канд. искусствоведения. Владивосток, 2009. С. 120.) (Kaufmann, W. Musical Notations of the Orient. Bloomington-London, 1967. P. 23-24.)

鐘, тайцзу 太簇, наньлюй 南呂, гуси 姑洗; связаны с пятью первоэлементами, пространственной моделью (четыре стороны света и центр), пятью фазами), добавочные звуки люй, Auxiliary Lü (инчжун 應鐘, жуйбинь 蕤賓, далюй 大呂, ицзэ 夷則, цзячжун 夾鐘, уи 無射, чжунлюй 仲呂). Также 12 люй можно разделить на две группы по принципу соотнесения с *инь* 陰 и *ян* 陽⁸⁰, при этом образуются два целотонных звукоряда по шесть нот в каждом: от хуан чжуна до у и (соотносится с *ян*) и от далюй до инчжун (соотносится с *инь*)⁸¹.

Таким образом, видно, что система 12 люй не имеет прямого аналога в современной европейской музыкальной теории, поскольку учение о люй «выполняло роль важнейшего репрезентанта (не только конкретно для конфуцианства, но и для всей китайской мировоззренческой рефлексии) общепознавательной теории»⁸². Названия люй состоят из двух иероглифов, которые передают образное восприятие китайцами музыкальной системы.

Отметим, что важную роль с точки зрения теории играет еще одна система — *ба инь* (восемь тембров)⁸³, которая, по словам В.Е. Еремеева, впервые встречается в «Го юй» и связана с *ба фэн* 八風 (восемью ветрами), однако только в более поздних источниках присутствует указание на корреляцию *ба инь* с *ба фэн*. В.Е. Еремеев указывает на то, что классификация *ба инь* опиралась на теорию пяти стихий (элементов) в большей степени, чем на реальные тембровые характеристики музыкальных инструментов.

⁸⁰ Инь и ян (陰陽) - одна из пар основополагающих категорий китайской философии, выражающая идею универсальной дуализированности мира и конкретизирующаяся в неограниченном ряду оппозиций: темное и светлое, пассивное и активное, мягкое и твердое, внутреннее и внешнее, нижнее и верхнее, женское и мужское, земное и небесное и т.д. Этимологическое значение - теневой и солнечный склоны холма или берега реки. (Китайская философия: Энциклопедический словарь / гл. ред. М.Л. Титаренко. М.: Мысль, 1994. 573 с.)

⁸¹ Ключко С.И. То же. С. 120-121.

⁸² Кравцова М.Е. Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1994. С. 241.

⁸³ Васильченко Е.В. определяет «ба инь» как «восемь звуков или тембров». (Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. Ю.В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. С. 188.)

Вероятно, данное утверждение Еремеева В.Е. связано с его подходом и разрабатываемой теорией психосемиозиса, которая основывается, главным образом, на двух моментах. Во-первых, Еремеев В.Е. опирается на «антропокосмологию», то есть «науку о человеке и космосе, мыслимых в своем нерасторжимом единстве»⁸⁴, в рамках которой акцентировалось внимание на «изучении психики человека как космического феномена»⁸⁵. Во-вторых, имеет значение методология исследования, которая была описана самим В.Е. Еремеевым. Он опирался на факт существования недостатков в системе Гюрджиева Г.И. (детерминированность «архаических представлений» и зачастую ненаучный подход) и наличие в Китае эннеаграммной методологии с присущими ей архаическими предрассудками. Таким образом, Еремеев В.Е. пришел к выводу о необходимости создания собственной методологии (компаративной анализ с последующей «притиркой» инструмента и объекта исследований), что впоследствии позволит разработать автономную понятийную систему, опирающуюся на опыт многих наук⁸⁶) и теории (психосемиозис)⁸⁷. Еремеев В.Е. решает построить «антропокосмологическую таблицу», опираясь на древнекитайскую теорию триграмм (*gua* 卦): сопоставляет восемь триграмм с ТГ-операторами⁸⁸. Он учитывает значение «учения о символах и числах» (сян шу чжи сюэ 象數之學), которое включает в себя множество натурфилософских представлений древних китайцев, связанных с цифрами. Не только Еремеев В.Е. обращался к так называемому «нумерологическому» учению древних китайцев. С точки зрения построения системы 12 люй также оказывается значимым учение «сян шу чжи сюэ» и для Ключко С.И., которая указывает на схожесть действий *цзо* («перекрещивание», осуществление связи

⁸⁴ Еремеев В.Е. Теория психосемиозиса и древняя антропокосмология. М.: АСМ, 1996. С. 3.

⁸⁵ Еремеев В.Е. То же, 1996. С. 4.

⁸⁶ О китайской науке стало известно во многом благодаря деятельности миссионеров и трудам Дж. Нидэма. (См.: Зинин С.В. Китайская наука и западное науковедение // 4-я Всесоюзная школа молодых востоковедов. Тезисы. Т. 1: История, источниковедение, историография. М.: ИВ АН СССР, 1986. С. 195-197.)

⁸⁷ Еремеев В.Е. Теория психосемиозиса и древняя антропокосмология. М.: АСМ, 1996. С. 3-6.

⁸⁸ В приложении приводится схема корреляция триграмм с ТГ-операторами (Приложение 1. Таблица 4.)

позиций через центр) и *цзун* («связывание», осуществление связи позиций по кругу)⁸⁹. Первое действие оказывается сходным с построением люй в порядке порождения по чистым квинтам, а второе соответствует отображению ступеней люй в виде круга⁹⁰. Схемы в виде звезды и круга воспроизводятся в книге Еремеева В.Е.⁹¹, а также у М. Гране⁹².

Тем самым Еремеев В.Е. в большей степени стремился построить всевозможные многоуровневые схемы, включающие различные древнекитайские теории, материалы других регионов (музыкальную теорию, например, он связывал с представлениями древних китайцев о медицине (основываясь на теоретических положениях даосских практик «достижения бессмертия» и древнеиндийскими трактатами по смежным темам («Гиталанкара», «Сангита-макаранда», «Сангитаратнакара»)) и терминологический аппарат современных физиков⁹³.

Для данной работы разработки Еремеева В.Е. представляются полезными. Многие составленные им таблицы содержат значимую информацию, описывающую корреляцию натурфилософских представлений и данных древнекитайской музыкальной теории. Обращаясь к звуковым практикам в контексте их принадлежности к антропотехникам, следует прояснить положения, связанные с антропоморфной целостностью вселенной (по предоставлению китайцев). В противном случае будет непонятно, каким образом оказывалось звуковое воздействие. Тем не менее, многие разработки Еремеева В.Е., имеющие отношение к «И цзину» 易经 («Книга перемен») и

⁸⁹ См. подробнее: Кобзев А.И. Учение о символах и числах в китайской классической философии. М.: Восточная литература, 1994. С. 90-93.

⁹⁰ Ключко С.И. То же. С. 129.

⁹¹ См.: Еремеев В.Е. Триграммы и теория люй // Символы и числа «Книги перемен». М.: Ладомир, 2005. С. 245-282.

⁹² Гране М. Числа и музыкальные соотношения // Китайская мысль от Конфуция до Лаоцзы / пер с фр. Б.В. Иорданского. М.: Алгоритм, 2008. 144-174.

⁹³ См.: 1. Еремеев В.Е. Некоторые аспекты древнеиндийской музыкальной системы // 4-я Всесоюзная школа молодых востоковедов. Тезисы. Т. 1: История, источниковедение, историография. М.: ИВ АН СССР, 1986. С. 123-128.

2. Еремеев В.Е. О квантово-«музыкальном» характере древневосточной биоэнергетики // там же. С. 129-133.

схематическому отображению множественных данных, требуют более глубокого описания методологии, что не входит в задачи данного исследования.

Необходимость «люй» проясняется в тексте «Цзинь шу» 晉書. «Звуки (шэн) (нужны, чтобы) чувствам дать субстанцию, люй (нужны для того, чтобы) согласовывать звуки, когда звуки и люй взаимно согласуются, то звуки (инь) 8 (видов музыкальных инструментов) рождаются»⁹⁴. Это свидетельствует о постепенном переходе от *шэн* к *инь* с помощью люй. О различиях между *шэн* и *инь* будет сказано во второй главе.

Теперь обратимся к пентатонике, которая, по предположению Еремеева В.Е., могла возникнуть из реальной практики музицирования, и только с течением времени стала теоретически осмысляться, сопоставляться с системой 12 люй. О диатонических ладах и пентатонической гамме еще в XIX веке писал А.С. Фаминцын, исследуя индо-китайскую гамму в контексте мелодики славянских песен⁹⁵.

Пять нот удачно укладываются в китайскую пространственно-временную модель (север, юг, запад, восток, центр, юг). Однако в отличие от 12 люй, пентатоника не выполняет функцию камертона, а является ладовой структурой⁹⁶. Основу пентатоники составляют первые пять звуков системы 12 люй, образованные с помощью метода «саньфэнь сунь»: хуанчжун, линчжун, тайцзу, наньлюй, гуси (относятся к основным звукам люй). То есть в состав пентатоники входят как иньские, так и янские звуки люй.

В «Шу цзине» 書經 уже упоминается пентатоника наряду с «шестью музыкальными ступенями» *лю люй* и «восемью тембрами» *ба инь*. В «Го юй» упоминаются три ноты: *гун*, *цзюэ* и *юй*. Обо всех пяти говорится в

⁹⁴ Перевод Исаевой М.В. (Исаева М.В. То же. С. 116.)

⁹⁵ Фаминцын А.С. Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе: С особым указанием на ее проявление в русских народных напевах, с многочисленными нотными примерами. Музыкально-этнографический этюд. М.: ЛЕНАНД, 2016. 184 с.

⁹⁶ Еремеев В.Е. Акустико-музыкальная теория // Духовная культура Китая: Энциклопедия / Под ред. М.Л. Титаренко. Т.5. М.: Восточная литература, 2009. С. 208.

«Цзо чжуани» и в гл. 58 «Гуань-цзы». В последнем из перечисленных памятников содержится, по словам Еремеева В.Е., «первое их теоретико-математическое обоснование»⁹⁷. В «Гуань-цзы» пять нот сопоставляются с элементами из системы *у син* 五行, уподобляются звукам, которые воспроизводятся животными. Р. Стеркс в связи с этим указывает на отождествление музыкальных тонов с омофонами криков птиц и зверей (визг поросят, мычание коров, звуки пения фазанов и т.д.)⁹⁸.

Что касается классификации «ба инь», первое упоминание о ней содержится в тексте «Чжоу ли»⁹⁹. Таким образом, в эпоху Чжоу была проведена классификация музыкальных инструментов по материалу.

От мажорной гаммы пентатоника отличается характеристиками двух ступеней, которые чаще входят в состав мелизмов, нежели в состав хроматического звукоряда: четвертая ступень на четверть тона выше, а седьмая, наоборот, ниже на четверть тона¹⁰⁰.

Гептатоника — видоизмененная пентатоника, к которой добавлены две ступени. В исследовании, посвященном звуковысотной организации китайской музыки XII–XIII веков, Шульгина Е.В. подробно анализирует музыкальные памятники соответствующей эпохи и приходит к выводу, что в Китае гептатонная система всегда была связана с пентатоникой¹⁰¹. Дополнительные ступени *бянь чжи* 變徵 и *бянь гун* 變宮 не имеют собственного названия¹⁰². Иероглиф «бянь» переводится как «измененный»,

⁹⁷ Еремеев В.Е. Там же.

⁹⁸ Sterckx, Roel. The Animal and the Daemon in Early China. Albany: SUNY Press, 2002. P. 125.

⁹⁹ Новоселова А.В. Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2015. С. 17.

¹⁰⁰ Го Найань. Современная музыка и наследие прошлого // Культуры (ЮНЕСКО). М.: Прогресс, 1984. N4. С. 69.

¹⁰¹ Шульгина Е.В. Звуковысотная организация китайской музыки XII–XIII веков. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2005. С. 239.

¹⁰² Тем не менее, в период Чжоу два дополнительных тона обозначались следующими иероглифами: «гармония» хэ 和 (шестой звук), «ошибка» мю 謬 (седьмой звук). (Kaufmann, W. Musical Notations of the Orient. Bloomington-London, 1967. P. 59.)

Лупинос С.Б. говорит об использовании символов нотации *люй-цзы-пу*: для шестого звука иероглиф *ин* 應, а для седьмого — *жуи* 蕤. Поскольку нотация *люй-цзы-пу* является акустической, он предположил, что добавочные ступени не имели ладовой функции. (Ключко С.И. Специфика традиционной музыкальной

«становящийся». В рамках музыкальной теории этот иероглиф можно переводить как «альтерированный», пониженный¹⁰³.

Таким образом, *шиэр люй*, пентатоника, гептатоника и *ба инь* являются основой китайской музыкальной-теоретической системы, упоминаются в различных древнекитайских трактатах и связаны с натурфилософскими представлениями.

1.2. Значение *шиэр люй*, *у шэн*, *ци шэн* и *ба инь* в звуковых практиках

В том, что теоретические положения, разработанные китайскими музыковедами, активно применялись на практике, сомнений нет. Доказательством служат археологические находки и данные, почерпнутые из древних трактатов. Разумеется, необходимо отметить, что большинство сведений из древних текстов относятся к «высокой» музыке в терминологии Дж. Михайлова¹⁰⁴. О народной музыке известно гораздо меньше. Теоретические разработки китайских музыковедов активно использовались

письменности Восточной Азии (на примере Китая и Кореи): дис. ... канд. искусствоведения. Владивосток, 2009. С. 140.)

¹⁰³ Такой перевод использует в том числе М.В. Исаева. Шульгина Е.В. тоже называет ступени «бянь» альтерированными, но предлагает переводить с китайского языка *бяньгун* и *бяньчжи* как «рядом со [ступенью] гун», «рядом со [ступенью] чжи». На основании этого она делает вывод о том, что *бяньчжи* и *бяньгун* являются дополнительными тонами. По мнению Шульгиной Е.В., *бяньчжи* — в функциональном отношении более ограниченная ступень, нежели *бяньгун*.

Однако российские исследователи (Будаева Т.Б., Исаева М.В. и др.) с осторожностью используют терминологический аппарат современной музыкальной теории. В XX в. в отечественных исследованиях, посвященных китайской музыкальной традиции, активно обсуждались вопросы перевода, употребления тех или иных терминов. М.В. Исаева в статье «Музыкально-теоретическая система люй и методологический аппарат традиционной китайской историографии» в комментариях указывает на возможность использования терминологии современной музыкальной теории на том основании, что у нетемперированного китайского строя 12 люй есть сходство с европейским, заключающееся в использовании математического аппарата. Тем не менее, М.В. Исаева признает, что такой перевод является условным и нужен лишь для большей ясности.

¹⁰⁴ Михайлов Дж. К. (1938-1995) — композитор, музыковед, основал новое направление в Московской консерватории — «Музыкальные культуры мира».

Классификация Дж. Михайлова представлена в приложениях: Приложение 1. Таблица 5.

Дж. Михайлов, учитывая историко-культурный принцип, разрабатывал следующую классификацию. Он выделял в музыкальной культуре три слоя: этническая, традиционная и высокая музыка. (См.: Михайлов Дж. К. К вопросу изучения музыкальных культур Азии и Африки // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур Азии и Африки. Ташкент: ФАН, 1983. С. 40-43.)

А.В. Новоселова три вида традиционной китайской музыки (религиозной, классической и дворцовой) относит к «высокой» музыке в терминологии Дж. Михайлова, китайскую народную музыку музыку соотносит с «традиционной») у Дж. Михайлова.

при создании музыкальных инструментов, а также в процессе воспроизведения музыки.

В 1977 г. на территории провинции Хубэй 湖北 было сделано открытие, которое оказалось значимым для специалистов по китайской музыке¹⁰⁵: найдено 124 музыкальных инструмента¹⁰⁶. Лучше всего сохранился набор бронзовых колоколов правителя, диапазон которых более пяти октав, колокола могут воспроизводить 54 звука а средний регистр составляет три октавы, включающие 12 полутонов. Гамма по структуре совпадает с современной семиступенчатой до мажор, мелодии можно воспроизводить во всех тональностях. После экспериментов выяснилось, что можно производить правильные модуляции¹⁰⁷.

Примечательно, что впервые было обнаружено подробное описание игры на бронзовых колоколах, которое содержалось в надписях, расположенных на стенах гробницы.

Особую роль в китайской музыкальной культуре играла цитра *цин* 琴. А.В. Новоселова акцентирует внимание на том, что иероглиф, используемый «для характеристики циня в сочетании с *гао я*»¹⁰⁸ 高雅 совпадает с

¹⁰⁵ Среди других значимых открытий можно отметить археологические находки, описанные Э. В. Шавкуновым. В частности в Приморском крае было обнаружено зеркало с изображенными на тыльной стороне музыкальных инструментов. Шавкунов, описывая находку, обнаруженную в чжурчжэньском памятнике (датируется XII – началом XIII в.), перечислил следующие инструменты (по часовой стрелке): лира, губной орган, лютя, большая поперечная флейта, флейта Пана, барабан, цитра, малая поперечная флейта, двусторонний ручной барабан, рама с 16 звучащими камнями, кастаньеты. (Шавкунов Э.В. Описание бронзовых зеркал из Приморского края и их датировка // Материалы по археологии Дальнего Востока СССР Владивосток: ДВНЦ АН СССР, 1981. С. 93—110.)

¹⁰⁷ С описанием открытия на русском и английском языках можно ознакомиться в следующих публикациях.

1. Хуан Сяньэн. «Концертный зал» по землей, созданный 2400 лет назад // Культуры (ЮНЕСКО). М.: Прогресс, 1984. N4. С. 59-64.

2. Комиссаров С.А. Элитные погребения могильника Лэйгудунь в Китае (материалы к курсу «Археология зарубежной Азии») // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2011. Том 10, выпуск 5: Археология и этнография. С. 23-27.

3. Music in the Age of Confucius / ed. Jenny F. So. Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 2000. 152 p.

¹⁰⁸ Новоселова А.В. Традиция цитры цинь в музыкальной культуре традиционного Китая // Музыковедение. 2011 № 10. С. 26-30.

Имеется в виду характеристика цитры *цин* термином *гао я* 高雅, что означает «изысканный», «изящный» («благородный» в переводе А. В. Новоселовой).

иероглифом в термине «я юэ» 雅樂 («церемониальная музыка»), что свидетельствует об особом положении этого музыкального инструмента, а также о способе игры. Также о значимости этого инструмента свидетельствует факт существования наряду с я юэ музыки для циня, называемой *цинъ юэ* 琴樂.

Цинь считается исконно китайским инструментом, упоминается в «Шу цзине» и «Ши цзине», является струнным инструментом, который часто используется в живописи и поэзии, чтобы создать особую атмосферу произведению искусства. В «Оде о цине» Цзи Кана 嵇康¹⁰⁹ этому инструменту приписываются особые свойства. Считается, что посредством игры на этом инструменте можно привести в движение мир, регулировать взаимоотношения Неба и Земли, связываться с духами предков. Этими особыми свойствами циня воспользовались древние мудрецы Фуси 伏羲 и Шунь. Но влияние, оказываемое игрой на цине, могло быть различным. В «Оде о цине» Цзи Кана говорится о том, что под одни и те же звуки некоторые «испытывают счастливое облегчение», в то время как другие «рыдают в глубокой печали»¹¹⁰.

Однако, чтобы цитра цинь обладала магическими свойствами, необходимо точно соблюсти все математические пропорции, поскольку части инструмента имели символическое значение. Так, длина ассоциировалась с днями года (3 фута 65 дюймов и 365 дней)¹¹¹ расстояние между резонаторными отверстиями – с розой ветров (8 дюймов), пять струн – с пятью элементами у син, а семь струн – с планетами и днями недели. Струны тоже играли особую роль. Например, толстая струна олицетворяла

¹⁰⁹ По-другому «Ода о лютне» (Цинь фу 琴賦).

¹¹⁰ Использованы цитаты из перевода «Оды о цине» Шелестовой Е.Н. (Шелестова Е.Н. О понимании «духа природы» в пейзажном искусстве Китая и Японии // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М.: Наука, 1983. С. 101.)

¹¹¹ В тексте воспроизведены данные из работы Васильченко Е.В. Однако В. Кауфман описывает длину в виде дроби 366/10 дюймов, а ширину в 6,6 дюймов, что связывает с максимальной длиной года в 366 дней. (Kaufmann, W. Musical Notations of the Orient. Bloomington-London, 1967. P. 275.)

императора¹¹². Верхняя часть инструмента символизировала небо, а нижняя — землю¹¹³.

Важным представляется и тот факт, что игра на цине даже в отдаленном месте при отсутствии рядом людей считалась не простым отдыхом, но «процессом интенсивной духовной деятельности»¹¹⁴.

Цинь — семиструнный инструмент¹¹⁵. Его относят к семейству цитр, иногда в переводах называют лютней¹¹⁶.

С точки зрения музыкальной теории, цинь важен не столько благодаря мощности звука (как раз мощного звучания у него нет), он выступает как особый знак¹¹⁷. Данное утверждение подтверждается наличием символического значения у каждой из частей этого музыкального инструмента, о чем было сказано ранее. Цинь часто включался в состав оркестра для придания значимости, поскольку его звучание «перекрывал» более мощный 25-струнный инструмент: цитра сэ 瑟. Еще одна причина одновременного участия цитры сэ и циня в оркестре — пара инструментов цинь и сэ символизировали гармоничные семейные отношения¹¹⁸. Что касается фиксации техники игры на сэ, Ключко С.И. полагает, что детали звукоизвлечения, связанные с эмоциональным эффектом, передавались исключительно в устной традиции¹¹⁹.

¹¹² Васильченко Е.В. Музицирование на цине и его роль в китайской культуре // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. М.: Сов. композитор, 1986. - С. 134.

¹¹³ Kaufmann, W. Musical Notations of the Orient. Bloomington-London, 1967. P. 275.

¹¹⁴ Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. Ю.В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. С. 196.

¹¹⁵ В более раннем варианте цинь — пятиструнный музыкальный инструмент. Иллюстрация в приложениях (Приложение 2. Иллюстрация 2.).

¹¹⁶ Lute, также используется zither.

¹¹⁷ Обладатель циня подчеркивал свой особый статус вне зависимости от того, умеет он играть на этом инструменте или нет. (Thrasher, Alan R. The Sociology of Chinese Music: An Introduction // Asian Music. 1981. Vol. 12, (2). P. 30.)

¹¹⁸ Thrasher, Alan R. The Sociology of Chinese Music: An Introduction // Asian Music. 1981. Vol. 12, (2). P. 26.

Цинь символизировал мужа, а сэ — жену.

¹¹⁹ Ключко С.И. То же. С. 156.

Цинь также связан с системой 12 люй, поскольку настройка этого инструмента соотносилась с *люйлюй* (настройка семиструнного циня — звукоряд C-D-F-G-A-c-d)¹²⁰.

«Желтый Колокол» тоже имел значение не только как часть теоретико-музыкальных воззрений. Его роль заключалась в настройке «всего церемониального на символический “тон Вселенной”»¹²¹. То есть функция *хуанчжуна* заключалась в том, что с его помощью человек управлял социо-космическими процессами.

Согласно «Го юй», необходимо, чтобы инструменты изготавливались с учетом принципов согласованности звуков друг с другом, звучание должно создавать гармонию с *ба инь*. Значит, теоретические положения непосредственно оказывают влияние на процесс музицирования и даже изготовление инструментов. Важно не просто чисто воспроизводить мелодию, но чтобы звуки этой мелодии входили в диалог с пространством, а инструменты, издающие эти звуки, были частью этого пространства.

Таким образом, музыкальные инструменты напрямую связаны с теорией и являются ее материальным воплощением. Теория — это не «сухие» правила, существующие отдельно и лишь указывающие на высоту и ритм конкретного музыкального произведения. Теоретические разработки являются причиной появления определенных музыкальных инструментов¹²². Вырастающие из законов самого универсума, они формируют вокруг себя инструменты, музыкантов, определенные правила игры. Каждый инструмент встраивается в игру определенным образом по уже артикулированным (но вовсе не обязательно письменно зафиксированным) правилам.

¹²⁰ Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. Ю.В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. С. 209.

¹²¹ Васильченко Е.В. Там же. С. 228.

¹²² Отметим, что существуют различные точки зрения по поводу возникновения музыкальной теории. Бесспорно, китайская музыка связана со сферой сверхъестественного, однако нет единого мнения о том, как именно создавалась теория. Согласно воззрениям Еремеева В.Е., есть основания полагать, что система 12 люй выросла непосредственно из музыкальной практики.

Еремеев В.Е. указывает на неоднозначное отношение к тембровым характеристикам. С одной стороны, как уже отмечалось ранее, в классификации инструментов (*ба инь*) тембр уходил на второй план, уступая место теории пяти стихий (элементов). С другой стороны, тембр был важен для определения воздействия на слушателя. Однако противоречия в этом нет. Скорее всего, тембр не уступал место концепции *у син*. Объяснить факт приоритетного положения *у син* в процессе классификации музыкальных инструментов возможно, если тембр определять не как характеристику звука, «оторванную» от источника звука. Тембр *инь* — продолжение звучания некогда молчаливого инструмента, на который оказано воздействие. То есть музыкальный инструмент непосредственно связан с характеристиками тембра, поскольку инструмент находится в определенном месте пространства, обладает качествами, которые связаны с материалом. Место в пространстве (и направление с точки зрения *ба фэн*) и материал (классификация *ба инь*) в процессе музицирования переходят в иное состояние и начинают звучать вполне определенным тембром. Также необходимо указать на еще одну характеристику тембра *инь*: под тембром *инь* не столько подразумевается окраска звука конкретного инструмента, но имеется в виду некий эталон звучания¹²³. Таким образом, снова обращает на себя внимание особое отношение к характеристикам звуку в рамках китайской традиционной культуры.

Для различных звукомusикальных действий набор инструментов был неодинаков. «Правильная» музыка должна звучать соответствующим образом. Поскольку инструмент влияет на качество звука, необходимо было регламентировать набор инструментов, исполняющих ту или иную музыку. Среди инструментов, «достойных» исполнения «правильной» музыки¹²⁴

¹²³ Новоселова А.В. Ба инь: восемь родов звука в китайской музыкальной культуре // Музыковедение, 2014 №6, с. 42-48.

¹²⁴ Концепт «правильной» музыки, по утверждению Васильченко Е.В., был прежде всего связан с конфуцианскими церемониалами и «утонченными формами общения» *цзюнь-цзы* («благородных мужей»). (Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях

перечисляют следующие: наборы литофонов, бронзовые колокола, бамбуковые флейты, цитра цинь. Васильченко Е.В. поясняет, что принцип привилегированного положения некоторых инструментов может быть объяснен особым отношением к материалу, из которого выполнены инструменты (камень, бронза, бамбук, шелковая нить). Конечно, сам принцип китайской классификации инструментов в некоторой степени подтверждает слова Васильченко Е.В. Тем не менее, следует говорить и о других критериях выбора инструментов для выполнения различных функций, поскольку не все инструменты, входящие в классификацию «ба инь» имеют привилегированное положение или используются в одинаковых с функциональной точки зрения звукомusикальных действиях.

Однако значение инструментов с течением времени с точки зрения церемониала постепенно менялось. Для ритуалов культа предков в эпоху Шан-Инь использовались следующие инструменты: литофоны *бяньцин* 编磬, бронзовые колокола *бяньчжун* 编钟, керамические барабаны *гу* 鼓, различной формы глиняные окарины¹²⁵. Церемониальное значение колоколов постепенно уходило на задний план. Об изменениях в технике исполнения и в качестве музыкальных инструментов к эпохам Хань, Тан 唐 (VII - X в.) писал Го Найань¹²⁶.

Тем не менее, значение именно звукового агрегата было велико. Многие персонажи, имена которых встречаются в текстах, так или иначе связаны с музыкальными инструментами, а не с традицией пения (например, Шунь, Фуси, Нюйва 女媧).

(Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. Ю.В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. С. 185.)

¹²⁵ Данные инструменты были найдены в результате раскопок могильника эпохи Шан-Инь (Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. Ю.В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. С. 191.)

¹²⁶ Го Найань. Современная музыка и наследие прошлого // Культуры (ЮНЕСКО). М.: Прогресс, 1984 №4. С. 65.

Еще одно применение рассмотренных теорий можно обнаружить в сохранившихся системах нотной записи. Китайскую музыкальную традицию относят к устно-письменной. Музыковеды создали множество классификаций нотаций, но едины в том, что система нотаций играла и продолжает играть большую роль в музыкально-культурной традиции¹²⁷.

Самая ранняя из сохранившихся нотных записей — пьеса для циня «Одинокая орхидея», датируемая VI в.¹²⁸. Примечательно, что в ней передаются подробные инструкции о положении пальцев во время игры и другие подробности. Пьеса записана с помощью нотации *вэньцзыпу* 文字譜¹²⁹. Считается, что музыкальная письменность появилась в Китае не позднее III века до н.э.¹³⁰.

С сунского времени известна нотация по системе *люйлюй*, которую называют «архаической»¹³¹. Кауфман указывает на то, что нотация *люйцзыпу* 律字譜¹³² фиксирует абсолютные высоты, однако символ «люй» вовсе не обязательно обозначает абсолютную высоту. Именно система *люйлюй* записи применялась для записи «мелодий конфуцианского храма и императорского двора»¹³³, где было важно передать абсолютную высоту звука¹³⁴. В *люйцзыпу*

¹²⁷ Юнусова В.Н. О типологии и сущностных чертах традиционных нотаций Азии // Музыка народов мира: проблемы изучения. Вып. 1. М., 2008. С. 57-79.

¹²⁸ Кравцова М.Е. Музыкальное искусство // Мировая художественная культура. История искусства Китая. - СПб.: Лань, 2004. С. 939.

Копия первой страницы данной рукописи расположена в приложениях (Приложение 2. Иллюстрация 3.).

«The Refined Orchid Book» в переводе Кауфмана. Первая страница данного манускрипта представлена в приложении. Воспроизводится по изданию *Kaufmann, W. Musical Notations of the Orient. Bloomington-London, 1967. P. 271.*

¹²⁹ Однако Кауфман данный вид записи не считает собственно музыкальной нотацией. (*Kaufmann, W. Musical Notations of the Orient. Bloomington-London, 1967. P. 269.*)

¹³⁰ «Девять напевов» (Цзю гэ 九歌) относятся к IV-III в. до н.э. Однако неизвестно, какая система нотной записи была применена. Ключко С.И. предполагает, что приблизительно в тот момент, когда в трактате «Гуань-цзы» было зафиксировано теоретико-математическое обоснование системы у шэн, могла возникнуть иероглифическая система нотной записи, использующая систему пентатоники. (Ключко С.И. То же. С. 121, С. 131.)

¹³¹ *Picken L.E.R. The music of Far Eastern Asia: 1. China // New Oxford history of music. London, 1957. Vol. 1. P. 109.*

См.: Шульгина Е.В. Звуковысотная организация китайской музыки XII–XIII веков. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2005. 313.

¹³² Пример нотации люйцзыпу в приложениях: Приложение 2. Иллюстрация 5.

¹³³ *Kaufmann, W. Musical Notations of the Orient. Bloomington-London, 1967. P. 27.*

использовалась сокращенная система записи иероглифов 12 лüй, а также иные знаки (в том числе и указывающие на микротоновую альтерацию, обозначаемую с помощью знака *чжэ-цзы* 折字, которая, по мнению Кауфмана, служила лишь украшением (ornament))¹³⁵.

Для фиксации звукоряда пентатоники тоже существовала специальная нотация, которая в исследовательской литературе носит разные наименования¹³⁶. Китайское название — *ушэнцзыпу* 五聲字譜. Данный тип нотации тесно связан с пентатоникой, поскольку для записи применяются иероглифы *гун*, *шан*, *цзюэ*, *чжи*, *юй*. Тогда как нотация *люйцзыпу* фиксирует абсолютную высоту звука, *ушэнцзыпу* передает относительную высоту мелодии и промежуточный интервал¹³⁷.

Ключко С.И. относит нотацию *люйцзыпу* к фиксации дискретного начала, а *ушэнцзыпу* к континуальному¹³⁸.

Для записи гептатоники использовали «семитоновую нотацию» («the old Chinese seven-tone notation») ¹³⁹, называемую в китайской традиции *цишэнцзыпу* 七聲字譜.

Ладовая структура тоже связана с теоретическими музыкальными разработками. С системой *люйлюй* и пентатоникой связана структура лидийский лада, образованного посредством опоры на первые пять ступеней *люйлюй* с последующими октавными переносами или транспозицией звукоряда¹⁴⁰.

По-разному воспринимались ступени мужского и женского звукорядов в церемониальной музыке. Произведения написанные в различных ладах несли неодинаковую функциональную нагрузку. Одни были связаны с

¹³⁴ Кауфман утверждает, что абсолютная высота звука имела огромное значение для ритуальной музыки. (Kaufmann, W. Ibid. P. 25.)

¹³⁵ Kaufmann, W. Ibid, 1967. P. 39-40.

¹³⁶ Васильченко называет эту истину нотной записи «пятитоновой нотацией». Кауфман употребляет словосочетание «the old Chinese five-tone notation».

¹³⁷ Ключко С.И. То же. С. 132.

¹³⁸ Ключко С.И. То же. С. 142.

¹³⁹ Kaufmann, W. Ibid. P. 59.

¹⁴⁰ Шульгина Е.В. То же. С. 231.

жертвоприношениями Небу, другие – Земле. Также существовали музыкальные композиции для поклонения горам рекам, предкам¹⁴¹.

Таким образом, можно с уверенностью говорить о применении теоретических разработок, описанных в первом параграфе первой главы, в звукомзыкальной практике.

¹⁴¹ *Richard T. Chinese Music*. Shanghai. American Presbyterian Mission Press. 1898. P. 4-5.

Глава 2. Звуковые практики в традиционной музыкальной культуре Китая

Звук как физическое явление — это «колебательное движение какого-нибудь тела — источника звука (струны, воздушного столба в духовом инструменте [...]), создающего звуковые волны (периодические сгущения и разрежения в воздухе)»¹⁴². Звук имеет значимость не только с точки зрения физики. В эстетике игры на музыкальных инструментах исполнители неминуемо сталкиваются с необходимостью понимания звука как явления¹⁴³.

Не только национальные инструменты имеют значение для воспроизведения традиционной музыки. Более того, даже использования определенных приемов звукоизвлечения будет недостаточно для того, чтобы представить слушателю весь колорит традиционной музыки. Необходимо также учитывать такие факторы, как «тембр, представления о звуке и звуковых идеалах, тесно связанные, с одной стороны, с эстетико-философскими воззрениями культуры, с другой, — находившие отражение в национальном музыкальном инструментарии»¹⁴⁴. По словам Юнусовой В.Н., часто композиторы бессознательно воспринимают концепцию звука, характерную для той или иной культуры. По этой причине часто композиторы, являющиеся представителями музыкального авангарда в Азии, сначала овладевают профессиональной музыкой традиционной культуры, только после этого приступают к изучению западной музыки¹⁴⁵. Таким образом, следует отметить важность опыта, связанного с непосредственным знакомством традиционной музыкальной культурой того или иного народа,

¹⁴² *Способин И.В.* Элементарная теория музыки. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. С. 5.

¹⁴³ См.: *Васенина С.А.* Пространство в музыкально-исполнительской практике // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород: Издательство Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, 2011, N1 (17). С. 7-10.

¹⁴⁴ *Юнусова В.Н.* Концепция звука и национальные инструменты в музыкальном авангарде Азии // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: сб. статей по материалам Международной научной конференции 6—9 апреля 2009 г. М.: Человек, 2010. С. 200-291.

¹⁴⁵ *Юнусова В.Н.* Концепция звука и национальные инструменты в музыкальном авангарде Азии // Там же. С. 199-210.

чтобы не только ознакомиться с ладом, ритмом, гармонией, но и «прочувствовать» сам звук традиционной культуры.

Так и с позиции Г. А. Орлова, музыка начинается с опыта. Опыт субъективен, конкретен, недоступен для описания и передачи, уникален и носит личный характер¹⁴⁶. Данные характеристики необходимо учитывать исследователю, приступающему к изучению музыки, особенно если речь идет об иной культурной традиции. Современные российские исследователи¹⁴⁷ китайской музыки, опираются на представление о невозможности существования универсального музыкального языка¹⁴⁸. По этой причине в работах, посвященных музыкальной традиции Китая, представлен не только анализ музыкальных форм, но в то же время много внимания уделено описанию культурных особенностей. Последние воспринимаются не только культурным фоном, из которого «прорастает» древо музыки, но и неотъемлемой частью музыки как таковой. Стоит отметить, что не существует и универсального языка описания музыкальных феноменов. Это косвенно подтверждается наличием целого пласта работ, непосредственно посвященных трудностям терминологического перевода или в той ли иной степени освещающих данный аспект в контексте китайской музыкальной культуры в целом¹⁴⁹. Трудно не согласиться с настоящим утверждением (об отсутствии единого языка описания), если в

¹⁴⁶ Орлов Г.А. Древо музыки. СПб.: Сов. композитор. Санкт-Петербург. отд-ние.; Вашингтон: Frager, С. 1-4.

¹⁴⁷ См.: Юнусова В.Н. Изучение китайской музыки в России: К проблеме становления отечественной музыкальной синологии // Сборник 44-я научная конференция "Общество и государство Китая". Т. XLIV, ч. 2 // Ред. колл.: А.И. Кобзев и др. М.: ФГБУН ИВ РАН, 2014, (учёные записки ИВ РАН, Отдел Китая, Вып. 15). С. 780-788.

¹⁴⁸ О множестве музыкальных общин (в противоположность универсальному музыкальному языку) писал А. Мерриам в работе *«Антропология музыки»* (1964). О непонимании китайской музыки для европейского слушателя писал и академик Алексеев В.М., подмечая, что в отношении театрального голоса «на наше впечатление “кошачьих” голосов китайцы отвечают впечатлением “коровьего рева” от наших певцов». (Алексеев В.М. Некоторые предпосылки к китайской музыке // В.М. Алексеев. Китайская народная картина / Ред. Л.З. Эйдлин. М.: Наука, 1966. С. 85.) Также о невозможности оценивания китайской музыки, применяя европейские стандарты, писал британский синолог А.К. Моул. (*Moule A.C. Chinese Music (Concluded)* // *The Musical Times*, Vol. 48. 1907. N. 770. P. 231-233.)

¹⁴⁹ См.: Волкова С.П. Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии: Автореф. дис. . канд. иск. / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1990. 24 с.

другой музыкальной традицией увидеть не только ее отличительные черты, а нечто большее – музыку.

Словосочетания «увидеть музыку», «почувствовать музыку», «понять музыку» предстают несколько пространными в контексте данной работы, ведь отсутствие универсальной музыкальной традиции подразумевает невозможность единого антропологического опыта созерцания музыки. Одно из возможных решений проблемы предложено Г. А. Орловым. Он выделяет две фазы восприятия порядка музыкального микрокосма: «”перцепция”», которая адаптирует внешние органы чувств к модальности носителя сообщения (звука) и приводит их в состояние активности» и «”апперцепция”», включающая процессы выделения, дифференциации и организации структурных элементов и связей»¹⁵⁰. В то же время исследователь демонстрирует несколько более специфических ситуаций. Он проводит разграничительную линию между словами «слышать» и «слушать» (что является очевидным фактом для любого человека, знающего русский язык). Но даже внимательный слушатель, способный «слушать», не всегда может «распознавать структуры» дифференцированных элементов, т. е. «постигать порядок в музыке».

С позиции Г. А. Орлова, существует четыре слоя музыкального опыта.

1. Музыка воспринимается как «искусственный акустический феномен», слушатель использует категории «приятное и «неприятное».
2. Музыка воспринимается как нечто, обладающее ценностью и смыслом; первый этап восприятия непосредственно музыки.
3. Музыка как бесформенный поток, который захватывает слушателя, но последний может различать тона, конфигурации, изменения.

¹⁵⁰ Орлов Г.А. Древо музыки. СПб.: Сов. композитор. Санкт-Петербург.отд-ние.; Вашингтон: Frager., 1992. С. 7.

4. Восприятие музыки во всей полноте, слушатель может «фиксировать внимание в пределе на всех звуковых элементах».¹⁵¹

На четвертом уровне профессиональный слушатель¹⁵², по мнению исследователя, при описании характера музыки использует слова, не имеющие прямого отношения к слуховому восприятию. Таким образом, четвертый этап представляет собой феномен синестезии, когда различные модальности чувственного восприятия смешиваются или подменяют друг друга. Среди возможных причин этого явления Г. А. Орлов упоминает синкретическое восприятие, которое может быть порождено рудиментарными центрами.

Данное положение (о синкретическом восприятии) имеет особую значимость для традиционной китайской музыкальной культуры, в которой комплекс *юэ* объединяет в себе песнопения, игру на музыкальных инструментах и танец. Однако не только на теоретическом уровне комплекс *юэ* отождествляется с объединением опыта танцевального и музыкального, связи между различными модальностями прослеживаются и в процессе музицирования, и в момент восприятия слушателем музыкальной композиции. Для китайской музыкальной традиции характерно не теоретическое утверждение общности космоса и музыки, а фиксирование в традиции конкретных действий, которые теряют смысл при разрыве нити между универсумом, звуком и человеком как микрокосмом.

Исследования, посвященные вопросам музыки и звуковых практик многочисленны и разнообразны. Однако при ближайшем рассмотрении все же возможно выделить несколько магистральных направлений или подходов. В первую очередь необходимо разграничить понятия «музыка» и «звуковые практики». Начинающим музыкантам на первых уроках сольфеджио обычно объясняют различие между музыкальными звуками и шумами. Последние

¹⁵¹ Орлов Г.А. Там же. С. 7-10.

¹⁵² Типологию слушателей рассматривал Т.В. Адорно. См.: Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки / пер. с нем. Т.В. Адорно. М., СПб.: Университетская книга, 1999. 445. с.

относятся к звуковым практикам, однако вряд ли к ним применимо словосочетание «музыкальное творчество» в том смысле, в котором возможно говорить о профессиональном композиторе или исполнителе. В зависимости от целей и предмета исследования, граница между музыкальными звуками и иными аудиальными проявлениями может сдвигаться или становиться более прозрачной, а значит, менее четкой. Проявления звука рассматривают с точки зрения естественно-научного знания (физики, математики), культурологии (музыка как часть культуры), музыкального творчества (вокального или инструментального). Звук может восприниматься как часть медиа. В древнейших китайских трактатах о «звуковых практиках» напрямую не говорится. Основные термины, которые связаны с музыкой — звук, мелодия, голос, нота, *люй*, музыкальный комплекс (*юэ*). Следует учитывать, что каждый термин имеет определенное значение внутри культуры и не может отождествляться с пониманием голоса, звука, мелодии в другой культуре. В переводных источниках встречаются различные варианты перевода того или иного иероглифа, порой взаимозаменяющие друг друга при отсутствии одинакового первоначального термина.

Таким образом, чтобы рассматривать звук и звуковые практики, необходимо принимать во внимание работы, посвященные терминологическим трудностям перевода. Но есть еще одна особенность исполнения китайской музыки, связанная с иероглифической письменностью. Иероглифы в качестве нотационных символов оказывали особое воздействие на исполнителя и «сообщали» подробную информацию о характере звучания, положении в символическом пространстве и т. д.¹⁵³ Существовали и определенные правила, которые должны были понимать и соблюдать все участники процесса. По этой причине только разбор нотационных символов

¹⁵³ Ключко С.И. То же. 239 с.

и подробный анализ практик в контексте данной культурной традиции сможет приблизить к пониманию звуковых практик и звука в китайской музыке.

2.1. Звук и музыка в традиционной китайской культуре

Немало работ в отечественной традиции затрагивают вопросы специальной терминологии¹⁵⁴. Невозможно изучение музыкальной культуры вне культурно-исторического контекста. Терминологический аппарат китайской традиционной музыкальной культуры тесно связан с основными понятиями китайской культуры в целом. Это подтверждается наличием в нотациях соответствующих терминов, которые используются не только как музыкальные знаки, указывающие на высоту ноты или иные параметры, понятные лишь исполнителю музыкального произведения.

Нотационные системы китайской музыки не выходят за рамки натурфилософских представлений. Некоторые нотации передают гораздо больше смыслов, чем современная европейская пятилинейная нотация с

¹⁵⁴ К серьезным исследованиям музыкальной культуры Китая в отечественные специалисты обратились относительно недавно. Юнусова В.Н. выделяет три периода в истории исследования китайской музыки в России: до 1941 г., с 1941 г. по 1980 г., с 1992 г. до настоящего времени. (Юнусова В.Н. Изучение китайской музыки в России: К проблеме становления отечественной музыкальной синологии // Сборник 44-я научная конференция "Общество и государство Китая". Т. XLIV, ч. 2 // Ред. колл.: А.И. Кобзев и др. М.: ФГБУН ИВ РАН, 2014, (учёные записки ИВ РАН, Отдел Китая, Вып. 15). С. 780-788.).

Начало российским исследованиям, посвящённым китайской музыке, было положено ещё в XVII в. Однако первые работы носили исторический и этнографический характер. Но уже на раннем этапе прослеживалось разделение на два направления: музыковедческое и работы в рамках отечественного китаеведения. (Королева В.А. У истоков изучения музыкального искусства Китая в России (вторая половина XVII – начало XX вв.) // Известия Восточного института. 2011. N1. С. 76-82.)

В советский период перед исследователями встали вопросы методологии и терминологии. Возник вопрос: «Как изучать музыкальную культуру Востока?». Первые работы в этой области посвящены скорее постановке основных вопросов и перечислению трудностей, которые встали на пути ученых. И.Р. Еолян писала о двух группах вопросов: общеметодологических и тех, что непосредственно связаны с ближневосточной проблематикой. Она настаивала на необходимости унификации музыковедческого словаря, призывала к совместной работе филологов и музыкантов, указывала на важность определения региональных границ художественных культур, определения «фольклора» и границ «традиционной музыки» и т.д. (Еолян И.Р. К проблеме изучения музыки народов Ближнего и Среднего Востока // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. Ташкент: ФАН, 1983. С. 30-35.) О проблемах европоцентризма и невозможности использования категориальной системы европейского музыкознания писала Н.Г. Шахназарова (Шахназарова Н.Г. К проблеме европоцентризма в современном музыкознании // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. Ташкент: ФАН, 1983. С. 36-40.) О связи музыки и языка и роли языка в формировании терминологического аппарата писал Ю.В. Рождественский (Рождественский Ю.В. Проблемы терминологии и словаря в музыковедческой и музыкально-критической литературе // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. Ташкент: ФАН, 1983. С. 51-55.)

использованием средств музыкальной выразительности. Дополнительные смыслы не только предписывают исполнителю воспроизводить музыку, акцентируя внимание на технику исполнения и четкое воспроизведение высоты звуков и их длительности, но и призваны оказывать определенное влияние на исполнителя.

Если столь важное внимание уделялось технике исполнения, следует также прояснить концепт звука в китайской традиционной культуре. Отметим, что терминологические вопросы важны для исследователей, потому что в рамках определенной музыкальной культуры некоторые аспекты могут даже не обсуждаться по причине их очевидности.

Чтобы понять, каким образом оказывается воздействие музыкой, необходимо так же уяснить, что представляет собой звук и как он воспринимается на фундаментальном уровне¹⁵⁵.

Обратимся к рассмотрению собственно китайских терминов, призванных отразить понятие звука. Прежде всего, это *инь* 音, *шэн* 聲 и *сян* 響. Все три термина можно перевести на русский язык как «звук». Однако между звуками *инь*, *шэн*, *сян* есть различия. Один из возможных переводов предлагает Маевский Е.В.: *инь* — «звук», *шэн* — «голос», *сян* — «звон». Но данный вариант далеко не единственный. Часто при переводе на русский язык древнекитайских трактатов вопросам перевода музыкальной терминологии не уделялось должного внимания. Одинаковые иероглифы передавались разными синонимичными словами. Следует особо подчеркнуть, что с точки зрения музыкальной теории *инь*, *шэн*, *сян* и *юэ* не являются синонимичными терминами. Во втором параграфе второй главы при рассмотрении конфуцианской трактовки музыки-*юэ* вопросам перевода будет уделено особое внимание. Сейчас отметим, что кроме «*инь-шэн-сян*», выделяется также триада «*инь-шэн-юэ*». Новоселова А.В. предложила

¹⁵⁵ Liu, Marjory Bong-Ray. Aesthetic Principles in Chinese Music // The World of Music. 1985. Vol. 27, N1. China, P. 19.

следующий перевод. Под звуками *шэн*, по ее мнению, следует понимать природные звуки. Акцент делается на том, что они воспринимаются человеческим ухом. *Инь* тоже имеет значение «звук», но звук-*инь* в большей степени связан с воспроизведением, которое обусловлено процессами, происходящими в сердце человека. Здесь Новоселова А.В. опирается на текст «Юэ цзи». Не будем подробно пояснять положения, связанные с текстом «Юэ цзи», поскольку об этом подробно рассказано во втором параграфе второй главы. Под *юэ* подразумевается соединение *инь* и «совершение звуко-двигательного действия»¹⁵⁶.

В силу отсутствия в русском языке аналога понятию звук-*инь*, Новоселова А.В. предлагает переводить термин «инь» словосочетанием «род звука»¹⁵⁷.

По утверждению С.П. Волковой, *шэн* «отражал как бы материальную сторону звучания, могущую быть непосредственно воспринятой человеком (звуки, производимые человеческим голосом, животными, птицами, различными предметами и явлениями, в том числе и музыкальными инструментами, то есть любой слышимый звук)»¹⁵⁸. *Инь* относился к «более высокоорганизованной испостаси» звучания, воспринимался скорее как музыкальный звук, а не природный. Однако, как пишет Новоселова А.В., звук *инь* в контексте классификации *ба инь* связан с физическими проявлениями звука, выражающимися в тембре¹⁵⁹.

Любопытно, что *шэн* — это еще и название символов нотации *пинцзэ* 平仄. Поскольку относительно функциональной значимости данного вида

¹⁵⁶ Новоселова А.В. О понятиях инь и юэ в традиционной музыкальной культуре Китая // Музыкальная академия. 2014 №1 С. 156-158.

¹⁵⁷ Новоселова А.В. Ба инь: восемь родов звука в китайской музыкальной культуре // Музыковедение, 2014 №6, с. 42-48.

¹⁵⁸ Волкова С.П. Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии: Автореф. дис. . канд. иск. / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1990. С. 16.

¹⁵⁹ Новоселова А.В. Ба инь: восемь родов звука в китайской музыкальной культуре Там же. С. 42-48.

нотации однозначной позиции не существует¹⁶⁰, дополнительно пояснить этимологическое значение звука-шэн не получится. Ключко С.И. В исследовании, посвященном изучению вопроса о связи свойств традиционной музыкальной письменности и музыкального мышления, приходит к выводу о том, что способ фиксации в *пин-цзэ*¹⁶¹ «отражал характерные особенности правополушарного типа мышления»¹⁶² и связан с устной и устно-письменной традициями.

Э. Бриндли вне культурно-исторического контекста определяет звуки-инь как «tones», а звуки-шэн как «sounds», однако поясняет, что по мере необходимости переводы двух типов звуков могут быть взаимозаменяемы¹⁶³. Нужно опираться на конкретные культурно-исторические реалии и имена авторов текстов, чтобы выбрать наиболее предпочтительный перевод для звуков-инь и звуков-шэн. Данный подход выглядит более разумным.

Васильченко Е.В. рассматривает музыку юэ отдельно от звуков инь и шэн, люй, входящих в состав теоретических категорий *баинь*, *ушэн* и *люй*. Она определяет музыку-юэ как эстетическую категорию, которая близка к *вэнь*¹⁶⁴. Однако музыку-юэ не следует рассматривать только как эстетическую категорию. Юэ объединяет танец, игру на инструментах и

¹⁶⁰ В связи с тем, что часто использовались одновременно нотации *пинцзэ* и *гунчэ*, возник вопрос о специфике *пинцзэ*. Символы *пинцзэ* — три основных иероглифа, среди которых «ровный» *пин* 平, «восходящий» *шан* 上, «низводящий» *цзюй* 去. Существует несколько точек зрения относительно функциональной значимости *пин-цзэ*. Во-первых, импровизационность, характерная для дирижирования или сопровождения вокальной партии. Во-вторых, манипуляции с высотой звука при окончании звучания, подобно нахшлагам. В-третьих, помимо музыкальной интонации, *пинцзэ* могли передавать оттенки речевого интонирования.

Нотация *гунчэ* 工尺譜 применялась в основном для записи «светской музыки». Используются сольмизационные слоги и запись иероглифами. Данная нотация фиксирует относительную высоту и длительность звука. (Kaufmann, W. Musical Notations of the Orient. Bloomington-London, 1967. P. 69-81.)

¹⁶¹ Способ фиксации в *пинцзэ* Ключко С.И. связывает с континуальностью мелодического движения и синкретичностью (в единой знаковой системе выражены одновременно динамика, темп, скорость, артикуляция, звуковысотность и направление мелодического движения).

¹⁶² Ключко С.И. То же. С. 101.

¹⁶³ Brindley, Erica F. Music, Cosmology, and the Politics of Harmony in Early China. Albany, NY: State University of New York Press, 2012. 225 p.

¹⁶⁴ Васильченко Е.В. Отражение модели мира в звукомызыкальной традиции Дальнего Востока // Культура и цивилизация. 2016. Том 6. N5A. С. 248.

является музыкально-ритуальным комплексом¹⁶⁵. Необходимо отметить, что юэ представляет собой «синкретическое понятие», в которое включались также живопись, архитектура и искусство сервировки стола¹⁶⁶. Также музыка-юэ, согласно «Юэ цзи», это «гармония Неба и Земли»¹⁶⁷.

Как отмечает Агеева Н.Ю., понятие «иньюэ» впервые упоминается в «Люйши чуньцю»¹⁶⁸.

Еще одно значимое понятие для определения концепта звука в китайской культуре – лад. В европейском классическом понимании лад разделяется на две группы (мажор и минор), в каждой из которых существовало по три основных лада (натуральный, гармонический и мелодический). Китайская ладовая система, по утверждению Пэн Чэна, разнообразна, но в основе, в отличие от европейской системы, лежит пентатоника. Пять основных пентатоник трудно разделить на две группы. Тем не менее, Пэн Чэн попытался продемонстрировать изменения *инь* и *ян*¹⁶⁹.

Трактовка лада в контексте китайской традиционной музыки также имеет некоторые особенности, связанные как с определением лада, так и с особенностями китайской музыкальной теории. Что касается определения самого понятия «лад», невозможно дать четкую дефиницию, поскольку необходимо указать рамки, в которые рассматривается данное понятие. Известно, что лад можно определять как «систему высотных связей». Такая трактовка лада принадлежит Ю.Н. Холопову. С.И. Ключко ближе подход

¹⁶⁵ Необходимо отметить, что музыка не всегда сопровождала ритуал (Кравцова М.Е. Поэзия Древнего Китая.: Опыт культурологического анализа. СПб: Петербургское Востоковедение, 1994. С. 239.)

¹⁶⁶ Кравцова М.Е. Поэзия Древнего Китая.: Опыт культурологического анализа. СПб: Петербургское Востоковедение, 1994. С. 243.

¹⁶⁷ В «Юэ цзи» говорится: юэ чжэ тянь ди чжи хэ е (樂者天地之和也).

¹⁶⁸ Агеева Н.Ю. К вопросу об истории зарождения и развития традиционной китайской музыки // Общество и государство в Китае: XXXLII научная конференция: К 100-летию со дня рождения Л.И.Думана / Ин-т востоковедения; сост. и отв. ред. С.И.Блюмхен. – М.: Вост. лит., 2007. С. 193-199.

¹⁶⁹ Пэн Чэн. Ладовая система музыки под углом инь-ян II Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Н.Новгород: Изд-во Нижегородской гос. консерватории, 2011, N 2(18). С. 11 - 19.

В приложении представлено наглядное изображение пяти китайских ладов с точки зрения концепции *инь-ян*. (Приложение 2. Иллюстрация 1.) Отметим, что Пэн Чэн попытался с позиции концепции инь-ян и триграмм «И цзина» представить европейскую мажорно-минорную систему. Он пришёл к выводу, что янские факторы проявляются в ней сильнее иньских.

Е.М. Алкон: акцентирование внимания на континуальности (акцент делается не на «точечном» восприятии звуков, а объединения объемного звука и пространства) и определении лада в точки зрения звуков, а также ладоакустических полей.

Прежде всего с ладовой структурой связана пентатоника, которая, по утверждению Ключко С.И., является «ладовой основой китайской музыки»¹⁷⁰. Связь пентатоники и ладовой структуры Ключко С.И. прослеживает в том числе и с помощью нотации *ушэнцзыпу*, которая в терминологии Р.Л. Поспеловой называется «ладовой нотацией», где важность приобретают отношения между смежными звуками¹⁷¹. Опираясь на подход Р.Л. Поспеловой и континуальное понимание интервала, Ключко С.И. приходит к выводу, что для воспроизведения музыки, записанной знаками указанной нотации, необходимо знать конкретный вид пентатоники, ведь лад как «последовательность бóльших и меньших ладоакустических полей» в различные эпохи обладал различной структурой, поскольку речь идет об ангемитонной пентатонике¹⁷².

Стоит обратить внимание на особое отношение к ладу. По предположению Е.В. Шульгиной, первым диатоническим ладом, с которым познакомились китайцы, был лидийский («древнекитайский») лад. В своих предположениях Е.В. Шульгина опирается на два обстоятельства. Во-первых, если обратиться к последовательности ступеней, о которых идет речь во всех древнекитайских источниках I тысячелетия до н.э., и фундаментальный тон *гун* отождествить с финалисом, то последовательность ступеней оказывается сходной с лидийской. Во-вторых, большая часть сохранившихся гептатонных произведений выдержаны в лидийской или связанных с ней ладовых системах.

¹⁷⁰ Ключко С.И. То же. С. 121.

¹⁷¹ Ключко С.И. То же. С. 135.

¹⁷² Ключко С.И. То же. С. 132-135.

Кроме лидийского лада, также значимым был миксолидийский. Е.В. Шульгина придерживается той точки зрения, согласно которой миксолидийский лад был заимствован из Индии в процессе распространения буддизма в I-V веках. Она указывает на сходства лидийского и миксолидийского ладов в отношении альтерированности четвертой и седьмой ступеней. Однако подчеркивает, что в результате переосмысления в жанрах ритуальной музыки XIII века четвертая и седьмая ступени *бянь* были заменены миксолидийскими третьей и шестой¹⁷³. Впоследствии китайцы познакомились с эолийской и ионийской ладовыми формами. По мнению Е.В. Шульгиной, до XII-XIII века китайские диатонические лады характеризуются жанровой обусловленностью, однако впоследствии она постепенно ослабевает¹⁷⁴.

Также один из факторов, влияющих на представления о звуке в той или иной культуре, — географический. По замечанию Го Найаня, степные песни монголов отличаются спокойствием и мелодичностью, тогда как мелодии горных районов Тибета достаточно ритмичные, но в целом сохраняются особенности китайской музыки, связанные с психологией, культурой и эстетическими ценностями этого государства¹⁷⁵. Для жителей района Миньнань 閩南 (юг провинции Фуцзянь) характерны медленные мелодии, в то время как в народной музыке жителей района Хуанхэ преобладают «живые» мелодии с быстрым темпом¹⁷⁶.

2.2. Антропотехнический аспект китайских звуковых практик

На основании содержания первой главы и первого параграфа второй главы, который посвящен непосредственно представлениям о звуке в китайской культуре, можно говорить о значимости в рамках китайской

¹⁷³ Шульгина Е.В. То же. С. 230-238.

¹⁷⁴ Шульгина Е.В. То же. С. 234.

¹⁷⁵ Го Найань. Современная музыка и наследие прошлого // Культуры (ЮНЕСКО). М.: Прогресс, 1984. С. 68-71.

¹⁷⁶ Thrasher, Alan R. The Sociology of Chinese Music: An Introduction // Asian Music. 1981. Vol. 12, (2). P. 20.

культуры не только ритуально-музыкального комплекса юэ, но и звуковых практик, основанных на особом отношении к звуку. Определенная техника работы с человеком посредством звука – это и есть звуковая практика с присущим ей антропотехническим характером. Под антропотехникой подразумевается комплекс идей, практическое выражение которых было направлено на человека с целью оказания определенного воздействия и достижения конкретных результатов. Термин «антропотехника» может определяться с учетом некоторой доли вариативности, зависящей от конкретных целей. Б.В. Марков в статье ¹⁷⁷, посвященной философии антропотехники с точки зрения подхода к человеку как медиуму коммуникативных систем, не дает четкого определения данному термину, но указывает на различный характер воздействия на человека разнообразных участников коммуникативного процесса. Затрагивая тему влияния музыки и голоса, он ставит вопрос о том, каким образом музыка оказывает столь сильное воздействие на слушателя, ведь не всегда человек отдает себе в этом отчет. Возникает вопрос, можно ли укрыться от нежелательного воздействия звуков, особенно когда невозможно точно определить направление и степень музыкального влияния.

Древнекитайские представления о звуке и музыке были скорее направлены не на то, чтобы минимизировать влияние внешней среды на человека. Наоборот, необходимо было использовать знания о воздействии звука и музыки на человека и окружающую среду с тем, чтобы их использовать для достижения конкретных результатов.

Не только звуковые практики применялись в качестве антропотехнического инструмента. Также известно об особых тренингах школ ушу, которые, помимо использования звука, обращались к

¹⁷⁷ Марков Б.В. Философия антропотехники: человек как медиум коммуникативных систем // Философские науки: спец. вып. «Филос. Петербург». М.: Гуманитарий, 2004. С. 326-342.

возможностям работы с телом посредством жестких регламентирующих предписаний, медитации и т.д.¹⁷⁸.

Таким образом, в данном параграфе необходимо, используя информацию из предыдущих параграфов, указать на возможности применения звуковых практик (зависят от разработанности теоретических положений и понимания свойств звука и музыки), а также цели их применения. Эти два момента и составляют стержень антропотехник в рамках звуковых практик традиционной музыкальной культуры.

Китайцы придавали огромное значение системе люй, как было сказано ранее. Прежде всего, это касалось «высокой» музыки. Однако невозможно говорить о тотальном влиянии разработок теоретиков музыки при дворе на народные мелодии. Конечно, известно, что существовали специальные ведомства¹⁷⁹, которые отбирали народные мелодии. Однако в научной литературе есть и обратные свидетельства о влиянии фольклора на литературную традицию. Например, некоторые исследователи полагают, что песни «Ши цзина» до включения в его состав уже исполнялись придворными музыкантами¹⁸⁰. Таким образом, невозможно провести демаркационную линию между дворцовой музыкой и народными напевами. Однако ясно, что теоретические разработки в большей степени влияли на «высокую» музыку, нежели на народную¹⁸¹.

Если обратиться к значениям иероглифов, можно заметить, что очень часто одним из смыслов оказывается «закон», «правило, а также особый статус. Так, название «я юэ» (церемониальная музыка, попадающая под

¹⁷⁸ Абаев Н.В., Лепехов С.Ю., Нестеркин С.П. О некоторых принципах психофизической подготовки к экстремальным условиям деятельности в традиционном Китае // 17-я научная конференция «Общество и государство в Китае»: Тезисы докладов. Ч. 1. М., С. 167-171.

¹⁷⁹ Пожалуй, самое известное — Музыкальная палата Юэфу 樂府.

¹⁸⁰ Кравцова М.Е. Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. СПб: Петербургское Востоковедение, 1994. С. 27-50.

¹⁸¹ Например, конфуцианский ритуал среди простых людей не был популярным. Как отмечает Трэшер А.Р., 99 процентов китайцев-ханьцев об этой традиции ничего не знали. Проведение ритуала поддерживалось со стороны конфуцианских мыслителей и ученых-чиновников. (Thrasher, Alan R. The Sociology of Chinese Music: An Introduction // Asian Music. 1981. Vol. 12 (2). P. 28.)

категорию дворцовой музыки) состоит из двух иероглифов, первый из которых переводится как «изящный», «изысканный», «культурный», «канонический», «правильный», «образованный». Иероглиф «я» также используется для обозначения од «Шицзина». В сочетании иероглифов «вэньжэнь иньюэ» (то есть речь идет о музыке ученой элиты вэньжэнь), тоже подчеркивается особое положение исполнителей и значение самой музыки в делах государства. Вэньжэнь — это буквально «человек, обладающий культурой вэнь». Иероглиф «вэнь» имеет древнее происхождение и включает в себя огромное количество смыслов. В «гудянь иньюэ» 古典音樂, «классической музыке», «музыке древности» тоже просматривается особый статус, поскольку название этой музыки можно перевести как «музыка древних уставов», ведь иероглиф «дянь» имеет значение «закон», «классика», «ритуал», «церемония». Однако *цзунцзяо иньюэ* 宗教音樂, под которой подразумевается «религиозная музыка» — термин, не являющийся исконно китайским. *Цзунцзяо* буквально означает «учение предков». Это название пришло в Китай из Японии в XIX веке и изначально подразумевало религиозные системы, которые попали в Китай извне.

Об особой роли китайской музыки высказывался Го Найань: «музыка составляла неотъемлемую часть государственных и религиозных церемоний»¹⁸². По его словам, для китайской музыки важна «строгая красота» и «сдержанность», за чем особенно следили конфуцианцы. Однако в периоды Хань и Тан исключительность религиозного характера уходит на второй план, уступая место увеселительным мероприятиям при дворце и в домах знати.

Как было отмечено ранее, музыкальная теория активно развивалась, появлялись новые расчеты и теории (о чем было рассказано в первой главе). Примечательно то, что не только теоретические разработки подвергались

¹⁸² Го Найань. Современная музыка и наследие прошлого // Культуры (ЮНЕСКО). М.: Прогресс, 1984 №4. С. 65.

корректировке, но и само значение тех или иных музыкальных инструментов подвергалось переосмыслению. При археологических раскопках в провинции Хубей заметили, что надписи на колоколах правителя царства Цзэн 曾¹⁸³ содержат только информацию, связанную с музыкой. Известно, что в памятниках доциньской эпохи сведения, затрагивающие применение тех или иных музыкальных инструментов, далеко не однозначны. Однако с эпохи Западная Чжоу (Си Чжоу 西周, XI – VIII в. до н.э.) колокола играли важную роль в церемониале, а в музыке могли уходить на второй план¹⁸⁴. Значит, колокола из могилы правителя царства Цзэн с 2800 иероглифами, в которых содержится описание «музыкальной нотации для настройки гамм и корректировки звучания в государстве Цзэн и их отличие от музыкальных канонов, распространенных в государствах Чу, Ци, Цзинь, Чжоу, Шан и других в периоды Чуньцю и “Борющихся царств”»¹⁸⁵, свидетельствуют об изменениях в осмыслении музыкальной теории и отхода от предшествующей традиции¹⁸⁶.

Значит, вне сомнений, музыкальный комплекс был тесно связан с государственным управлением, а настройка колоколов имела значение для особой практики, в рамках которой выполнялась мироустроительная функция, происходил контакт с духами¹⁸⁷. Несмотря на переосмысление функционального значения того или иного инструмента и развитие положений музыкальной теории, музыка по-прежнему играла большую роль в культуре.

¹⁸³ Цзэн 曾 — небольшое государство периода Сражающихся царств, Чжаньго 戰國 (V – III в.). Могила правителя царства Цзэн датируется V в. до н.э., погребение расположено на площади в 220 м² и разделено на четыре камеры (восточную, западную, северную, южную, центральную). В англоязычной литературе правителя царства Цзэн называют Маркизом И или цзэнским Хоу И (Marquis Yi of Zeng, Zeng Hou Yi 曾侯乙).

¹⁸⁴ Бронзовые колокола эпохи Шан-Инь декорировались сакральными символами.

¹⁸⁵ Хуан Сяньпэн. «Концертный зал» по землей, созданный 2400 лет назад // Культуры (ЮНЕСКО). М.: Прогресс, 1984 №4. С. 63.

¹⁸⁶ Хуан Сяньпэн. «Концертный зал» по землей, созданный 2400 лет назад // Там же. С. 59-64.

¹⁸⁷ В том же захоронении в провинции Хубей были найдены изображения призраков и духов, которые играют на музыкальных инструментах.

В различные эпохи существовали ограничения использования инструментов и определенных приемов игры. В звукомузыкальных практиках применялся определенный набор инструментов. Существовали оркестры, состав которых жестко регламентировался¹⁸⁸. Было важно, что играть, где играть и каким образом. Помимо принятия во внимание особенностей традиционной китайской культуры (пространственно-временная модель) стоит также отметить, что расположение музыкантов определяется несколькими факторами, среди которых немаловажную роль играет возможность контакта с другими участниками звукомузыкального действия, учет акустических особенностей конкретного инструмента и особенности конкретного музыкального произведения¹⁸⁹. История письменного фиксирования основных моментов, касающихся регламентирования исполнительства требует проведения специальных исследований. При проведении подобных исследований необходимо принимать во внимание множество факторов, учитывающих причины возникновения особых предписаний. Последние связаны не только с особым положением музыкантов, концептом музыки, но и опираются на культурный контекст конкретной эпохи и направления звукомузыкальной практики. Имеется в виду функциональная направленность практического применения звукомузыкальных действий, а также аспекты, имеющие непосредственного отношение к звуковому ряду той или иной эпохи. Под звуковым рядом следует понимать не столько конкретные ноты и способ их фиксирования (хотя последний, вне сомнений, имеет огромное значение для звуковых практик с акцентированием внимания на «магических» свойствах

¹⁸⁸ Так, в XI в. был установлен порядок, согласно которому проводились банкетные, ритуальные церемонии. Регламентирован был и состав оркестра, и его расположение. Причем от адресата церемонии мог меняться состав исполнителей. (*У Ген-Ир. Формирование музыкальной культуры в древнем Китае // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. N89: Научный журнал. СПб., 2009. С. 141-142.*)

¹⁸⁹ *Васенина С.А. Пространство в музыкально-исполнительской практике // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород: Издательство Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, 2011, N1 (17). С. 7-10.*

звуковысотного ряда). Имеется в виду тот факт, что именно благодаря звукомзыкальному действию, включающему в себя как эстетический аспект, так и антропологический, возможно достижение определенного эффекта.

Воздействие музыки на физическое тело можно описывать с точки зрения физики. Вне сомнений ультразвук оказывает огромное влияние на живые организмы. Звук в диапазоне 16 до 20 000 Гц человек может услышать. Но есть частоты, которые не могут быть восприняты ухом, однако воздействие их велико.

Трудно сказать, насколько китайцы понимали механизм воздействия звука на физическом уровне, поскольку не были знакомы с физическими формулами. Однако представляют интерес отрывки из текстов, затрагивающие эффект «резонанса». Конечно, резонанс не понимался в современных терминах. Так, по утверждению Ткаченко Г.А., резонанс *гань-ин* 感應 – это «стимул-реакция»¹⁹⁰. Китайская теория резонанса приобретает значимость при определении музыки через звук, который находится в постоянном движении¹⁹¹. Р. Стеркс указывал на связь звуков барабанной дроби с движениями животных, которые рассматривались как источник космического резонанса¹⁹².

Проясняет воздействие китайской музыки сочетание иероглифов *гань-инь* 感音, то есть «резонанс» и «звук, который чувствуется» (встречается во всеобщем своде знаний «Тун дянь» 通典). Об особом эмоциональном состоянии говорится также в главе «Танец»: «музыка возбуждает чувства и сердце [человека] и приводит в движение [его тело], руки [и ноги] начинают

¹⁹⁰ Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши чуньцю». М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. С.73.

¹⁹¹ Музыка из всех искусств считалась самым прямым проявлением жизненной силы *ци*. Музыка может определяться как движущийся, узорчатый звук. (Liu, Marjory Bong-Ray. Aesthetic Principles in Chinese Music // The World of Music, Vol. 27, No. 1, China (1985), p. 21.) Также необходимо отметить, что обращаясь к теории резонанса, Liu, Marjory Bong-Ray предлагает различать «соответствие» (consonance) и «гармонию» (harmony), поскольку значение последнего термина призвано отразить объединение многих частей, каждая из которых обладает собственной неповторимостью, но соответствует целому. «Соответствие» — состояние «совместного резонирования», подразумевающее большую степень слияния. (Liu, Marjory Bong-Ray. Aesthetic Principles in Chinese Music // The World of Music. 1985. Vol. 27, N1. China, P. 26.)

¹⁹² Sterckx, Roel. The Animal and the Daemon in Early China. Albany: SUNY Press, 2002. P. 127.

непроизвольно плясать, что и является вершиной радости»¹⁹³ Любопытно в связи с вышесказанным, что «при описании древних ритуалов в письменных источниках об экстатическом состоянии людей не упоминается»¹⁹⁴.

Таким образом, можно говорить о том, что китайцы воспринимали возможности звука не с точки зрения физики, а в рамках определенных практик, антропотехник, то есть работы с телом как с инструментом, которое нужно периодически в чем-то ограничивать или, наоборот, с помощью максимальной концентрации тело как бы превращать в сверхчувствительный прибор, который сможет одновременно определять параметры звука (в терминах ощущений, чувствительности сердца) и управлять ими. Примечательно то, что благодаря ощущениям во время практики возможно было контролировать не извне, прибегая к помощи внешних устройств, а опираясь на внутренние ощущения, потому что не было границы между «внутренним» и «внешним». Инструмент, воспроизводящий звук оказывался в роли коммуникаторов между небом и землей, между внешним и внутренним. В данном случае следует обратить внимание на детали воспроизведения звука, которые имеют огромное значение. Высотные соотношения нарушаются за счет использования множества типов вибраций. Васильченко Е.В. подчеркивает значимость фазы «затухания» тона, поскольку мелодия начинает уходить на задний план, уступая место отголоскам звучаний. Это позволяет добиться эффекта изменения восприятия пространства и ощущения нахождения как бы «между мирами»¹⁹⁵.

Если активно разрабатывались теоретические положения музыкальной системы, а затем использовались в конкретных практиках, возникает

¹⁹³ Цит. по: *Кравцова М.Е.* Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. СПб: Петербургское Востоковедение, 1994. С. 245.

¹⁹⁴ *Кравцова М.Е.* Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. СПб: Петербургское Востоковедение, 1994. С. 245.

¹⁹⁵ *Васильченко Е.В.* Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. Ю.В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. С. 215.

закономерный вопрос, за счет каких средств и приемов, с какой целью применялись полученные знания.

Концепция звука в странах Дальнего Востока рассматривалась с позиций различных философско-религиозных систем. Юнусова В.Н. обращается к следующим системам: даосской, буддийской и конфуцианской. В.И. Сисаури, исследуя музыку *я юэ* и японскую церемониальную музыку гагаку, тоже придерживается такого подхода. Это неудивительно, ведь известно, что в Китае с эпохи Сун 宋 (X-XII в.) принято говорить о существовании «трех учений» (*сань цзяо* 三教). В.И. Сисаури отмечает, что в рамках различных религиозно-философских систем подход к концепту музыки-юэ был неодинаков. Одни и те же тексты могли трактоваться в пользу той или иной школы. Соответственно, интерпретация опиралась на воззрения представителей конкретных школ. Известно о полемике, изложенной в «Трактате о музыке» («Юэ лунь» 樂論 Сюнь-цзы 荀子), между приверженцами и противниками конфуцианской доктрины.

Васильченко Е.В., обращаясь к даосской трактовке звука, характеризует его как «нечто всеобъемлющее, пронизывающее все сущее»¹⁹⁶.

Для буддийского воспроизведения звука важна особая практика медитации, подразумевающая уединение и духовную практику, что ярко выражено в особом статусе играющего на цине, к которому предъявлялись жесткие требования, ведь музицирование на цине связано не только с улаждением чувств, но и с воспитанием ученых мужей.

Об особых требованиях, предъявляемых к исполнителю на цине, можно судить по соответствующему отношению к *цинъ пу* 琴譜¹⁹⁷, которые выглядели довольно «запутанными», публиковались малым количеством экземпляров, часто на некачественной бумаге. Иными словами делалось все,

¹⁹⁶ Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. Ю.В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. С. 187.

¹⁹⁷ Цинъ пу — это руководства по игре на цине.

чтобы расшифровать *цин*ь *пу* могли лишь представители традиции игры на цине, принадлежащие к конкретной школе¹⁹⁸.

Тем не менее, общий подход к звуку как проявлению космоса, сохранялся. Доказательством этому может быть памятник «Люйши чуньцю», автором которого признается Люй Бувэй 呂不韋. Этот текст, согласно традиции, был составлен представителями разных школ, содержит немало сведений о понимании звука и музыки в культуре Китая. Также следует принять во внимание, что часто сложно различить подход к звуку, опираясь на доктрины различных религиозно-философских учений, поскольку конфуцианец в неофициальной деятельности мог прибегать к даосско-буддийской практике игры на цине¹⁹⁹. Созерцание природы Н.В. Абаев рассматривал как психотренинг и процесс саморегуляции. Таким образом, игра на цине становилось частью определенной практики, к которой применим термин «антропотехника». Известно о том, что существовал регламент, который предписывал музыкантам правила игры. Ограничения касались не только самого исполнителя (нельзя играть после выпивки, например), но и места (нельзя играть в очень маленькой комнате), а также времени звукомзыкального действия (не рекомендовалось играть во время затмений (лунного и солнечного))²⁰⁰. Это свидетельствует о том, что во время звукомзыкальных действий было характерно одновременное восприятие как темпоральных характеристик, так и пространственных. Васильченко Е.В. также называет игру на цине «специфической формой медитации,

¹⁹⁸ См. подробнее: *Kaufmann, W. Ibid.* 498 p.

¹⁹⁹ Зинин С.В. указывает на значение функциональной роли каждой отдельно взятой религии. Так, чиновник мог и участвовать в государственном ритуале, и поклоняться предкам, и заниматься буддийской медитацией, и не противиться «местным культам». (Зинин С.В. Динамика развития религиозного сознания в Древнем Китае // 4-я Всесоюзная школа молодых востоковедов. Тезисы. Т. 1: История, источниковедение, историография. М.: ИВ АН СССР, 1986. С. 136.)

²⁰⁰ Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. Ю.В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. С. 199.

своеобразным видом регулярного психотренинга»²⁰¹. О важности учета «акустических условий звуковоспроизведения, изучения поведения звука в пространстве»²⁰² пишут и современные музыковеды.

Наиболее разработана концепция регулирования психо-эмоционального состояния²⁰³, процессов в государстве и обществе содержится в классе жуистской литературы²⁰⁴. О том, что представители конфуцианства в большей степени разрабатывали положения о психо-эмоциональном воздействии музыки, писала в том числе Э. Бриндли. Также следует отметить, что в «Юэ цзи» и «Юэ шу» уделено больше внимания собственно эффекту воздействия музыки, нежели вопросам связи музыки и этики²⁰⁵.

Далее будет рассмотрен комплекс музыкальных представлений на основе двух важнейших древнекитайских сочинений, в которых выражена разработанная система взглядов на музыку²⁰⁶, а после перейдем к описанию звуковых аспектов, с помощью которых можно объяснить воздействие звуков и значение звуковых практик в китайской культуре. Поскольку сравниваются переводы одних и тех же отрывков разных авторов, было решено оставить переводы Р.В. Вяткина и В.А. Рубина без изменений, но с

²⁰¹ Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. Ю.В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. С. 201.

²⁰² Васенина С.А. Пространство в музыкально-исполнительской практике // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — Нижний Новгород: Издательство Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, 2011, №1 (17). - С. 8.

²⁰³ Что касается музыки в рамках конфуцианской доктрины следует упомянуть, что эмоциональные качества мелодий преуменьшались, «украшения» в музыке сводились к минимуму, а демонстрация технического мастерства рассматривалась как признак дурного вкуса (*Thrasher, Alan R. The Sociology of Chinese Music: An Introduction // Asian Music. 1981. Vol. 12, (2), P.30.*) Сисаури В.И. называет учение Конфуция «попыткой регламентации» эмоциональной природы человека. (*Сисаури В.И. Церемониальная музыка Китая и Японии. СПб.: СПбГУ, 2008. С. 10.*)

²⁰⁴ Жуцзяо 儒教 — конфуцианство.

Трэшер А.Р. отмечает, что нигде не были выражены музыкальные идеи столь явно как в конфуцианском ритуале. (*Thrasher, Alan R. The Sociology of Chinese Music: An Introduction // Asian Music. 1981. Vol. 12, (2). P. 26.*)

²⁰⁵ Wang Yuhwen. The Ethical Power of Music: Ancient Greek and Chinese Thoughts // The Journal of Aesthetic Education, Vol. 38, No. 1 (Spring, 2004), p. 91.

²⁰⁶ Имеется в виду тот факт, что в упоминаемых сочинениях четко выражены представления о символике нот, возникновении звуков, их воздействии на организм человека.

комментариями. Данный подход не является пренебрежительным отношением к содержанию предыдущего параграфа.

«Записки о правилах благопристойности» («Книга ритуалов» «Ли цзи» 禮記) относятся к канонической конфуцианской литературе, входят в состав конфуцианского «Пятиканония» («У цзин» 五經)²⁰⁷ и датируется IV-I вв. до н.э.. 19 глава «Ли цзи» – «Записки о музыке» («Юэ цзи» 樂記) – полностью посвящена изложению представлений о музыке. Авторство этой главы по одной версии приписывается Гунсунь Ни-цзы 公孫尼子, по другой – Сюнь-цзы 孫子. Возможно, «Юэ цзи» является частично сохранившимся «Каноном музыки» («Юэ цзин» 樂經), который входил в состав «Шестиканония» («Лю цзин» 六經)²⁰⁸. Второе сочинение – «Исторические записки» («Ши цзи» 史記) Сыма Цяня 司馬遷 – будет представлено главой 24 под названием «Трактат о музыке» («Юэ шу» 樂書), также выражающей комплекс музыкальных представлений.

Комплекс музыкальных представлений Китая теснейшим образом связан с системой государственного управления²⁰⁹, что демонстрирует содержание «Юэ цзи» и «Юэ шу», где парной категорией к музыке юэ 樂 выступает ритуал ли 禮 (подробнее о музыке и ритуале будет сказано далее). В трактатах отчетливо прослеживаются несколько основополагающих моментов, важных для понимания древнейших представлений о музыке в Китае.

²⁰⁷ «Пятиканоние» утвердилось в период правления ханьского императора У-ди (Хань У-ди 漢武帝, 140–87 до н.э.). В состав входили: «Канон Поэзии» («Ши цзин» 詩經), «Канон Истории» («Шу цзин» 書經), «Записи о ритуале» («Ли цзи» 禮記), «Чжоуские перемены» («Чжоу и» 周易) или «Канон перемен» («И цзин» 易經) и «Чунь цю» 春燬.

²⁰⁸ В «Шестиканоние» входили состав «Пятиканония» и утерянный «Канон музыки».

²⁰⁹ В «Юэ цзи» говорится: «путь развития музыки – ее звуков и мелодий – имеет общее с путем управления [страной]» (шэн инь чжи дао, юй чжэн тун и 聲音之道，與政通矣). Здесь и далее воспроизводится перевод Р. В. Вяткина.

Во-первых, музыкальные звуки рождаются в сердце от воздействия внешних предметов («вещей» 物), что приводит к возникновению шести чувств. Как в тексте главы «Ли цзи», так и в сочинении Сыма Цяня²¹⁰ перечислены следующие шесть чувств: печаль ай 哀, покой лэ 樂, радость си 喜, гнев ну 怒, благоговение цзин 敬, любовь ай 愛²¹¹. Им соответствует определенный характер звука шэн 聲, что можно наглядно продемонстрировать в виде таблицы.

№	Чувство гань 感	Характер звука шэн 聲
1	печаль ай	порывистый цзяо 嘯, резкий ша 殺
2	покой лэ	широкий чань 嘽, мягкий хуань 緩
3	радость си	раскатистый фа 發, слышен далеко сань 散
4	гнев ну	грубый цу 粗, свирепый ли 厲
5	благоговение цзин	прямой чжи 直, сдержанный лянъ 廉
6	любовь ай	гармоничный хэ 和, нежный жоу 柔

²¹⁰ Аутентичность 24 главы «Ши цзи» ставится под сомнение. Глава распадается на три части: первая написана от имени придворного историографа, во второй воспроизводится спор ханьских чиновников, в третьей практически дословно воспроизводится содержание «Юэ цзи».

²¹¹ Перевод шести чувств на русский язык соответствует переводу Р.В. Вяткина «Исторических записок» (Сыма Цянь. Исторические записки (Ши цзи). Т. 4 / пер. с кит., предисл. и коммент. Р.В. Вяткина. М.: Наука, 1986. С. 70-96.). Перевод многих иероглифов может вызвать вопросы у специалистов. В частности переводы одинаковых фраз из «Юэ цзи» и «Юэ шу», осуществленные В.А. Рубиным и Р.В. Вяткиным соответственно, не совпадают. Ци лэ синь гань чжэ, ци шэн чань и хуань 其樂心感者, 其聲嘽以緩. Данную фразу В.А. Рубин (см.: Рубин В.А. Записки о музыке (Юэ цзи) // Личность и власть в древнем Китае: Собрание трудов. М.: Восточная литература, 1999. С. 294-307.) переводит следующим образом: «Когда в сердце удовольствие, то звук широкий и медленный». Р.В. Вяткин в «Юэ шу» переводит: «Когда на сердце человека покойно, звуки его музыки широки и мягки». Таким образом, получается, что иероглиф юэ/лэ 樂, который имеет двойное чтение (юэ в значении «музыка» и лэ в значении «радость»), переводчиками интерпретируется неоднозначно. По этой причине здесь и далее воспроизводится перевод Р.В. Вяткина, снабженный иероглифическим написанием.

Полагают, что «Юэ цзи» и «Юэ шу» являются более поздними версиями, имеющими отношение к одному источнику, который не найден. По этой причине в состав «Юэ шу» входит содержание «Юэ цзи» и дополнительный материал.. (Wang Yuhwen. The Ethical Power of Music: Ancient Greek and Chinese Thoughts // The Journal of Aesthetic Education. 2004. Vol. 38, N1 P. 89.)

Так, по характеру звука можно определить, какие именно чувства возбудили в сердце внешние предметы. Например, «когда сердце человека исполнено любовных чувств, звуки его музыки гармоничны и нежны»²¹² (*ци ай синь гань чжэ, ци шэн хэ и жоу* 其愛心感者, 其聲和以柔). В текстах («Юэ цзи» и «Юэ шу») присутствуют параллельные конструкции из пяти иероглифов с повторением сочетания «чувствовать сердцем» *синь гань* 心感, ведь все чувства связаны с реакцией сердца на внешние предметы, что впоследствии приводит к возникновению мелодий *инь* 音 (в терминологии Р. В. Вяткина)²¹³.

Согласно концепции, представленной в разбираемых в данной статье главах из текстов, музыка состоит из звуков *шэн*, которые взаимно откликаясь друг на друга, порождают изменения *бянь* 變, в результате чего появляются мелодии *инь*²¹⁴. Собственно музыка – это то, что возникает посредством соединения мелодий *инь* и плясок «с применением щитов, боевых топоров, фазаньих перьев и бычьих хвостов»²¹⁵. По этой причине музыка *юэ* в Китае – это музыкальный комплекс, который «объединял в себе собственно музицирование (игру на музыкальных инструментах), пение (*гэ*) и танец»²¹⁶.

²¹² Сыма Цянь. Исторические записки (Ши цзи). Т. 4 / пер. с кит., предисл. и коммент. Р.В. Вяткина. М.: Наука, 1986. С. 73.

²¹³ В «Юэ шу» Р.В. Вяткин переводит *инь* 音 как «мелодии», но в его переводе «Юэ цзи» фигурирует словосочетание «музыкальные тона» (см.: Сыма Цянь. Исторические записки (Ши цзи). Т. 4 / пер. с кит., предисл. и коммент. Р.В. Вяткина. М.: Наука, 1986.; Ли цзи // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. Т. 2. М.: Мысль, 1973. С. 99-140.).

²¹⁴ В текстах используются два иероглифа со значением «звук»: *шэн* 聲, *инь* 音. Сочетание этих иероглифов применяется в современном китайском языке для обозначения «звука» или «голоса». Однако в разбираемых главах значения этих иероглифов различны: звук *шэн* предшествует голосу (или мелодии в переводе Р.В. Вяткина) *инь*.

²¹⁵ Сыма Цянь. То же. С. 73.

²¹⁶ Вац А.Б. Танцевальное искусство Китая: история и современность. СПб.: Лань, 2011. С. 4.

Необходимо отметить, что есть определенная последовательность в перечислении видов деятельности (игра на инструменте, пение, танец), которую можно воспринимать как свидетельство об определённом порядке действий во время проведения ритуала. Это подтверждается отрывком из «Ши цзи»: «воспроизведённый там обряд начинается игрой на музыкальных инструментах, затем следует пение и, наконец, наступает момент “всеобщего” танца (в пляску пускаются даже звери и птицы)». (Кравцова М.Е. Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1994. С. 243.)

Во-вторых, в упомянутых текстах четко выражена теоретическая составляющая пентатоники – характерной особенности древнекитайского интонационного строя. Значимость пентатоники подтверждает Р. И. Грубер, утверждая, что она «накладывает отпечаток на все решительно проявления китайской музыки»²¹⁷. Благодаря этому удастся создать особое звучание, в котором будет преобладать созерцательность над волевой интенсивностью²¹⁸. В упомянутых трактатах четко обозначена связь между каждой из пяти нот и составляющими государственного устройства: *гун* 宮 отождествляется с правителем, *шан* 商 – с его слугами, *цзюэ* 角 – с народом, *чжи* 徵 – с трудовой повинностью, *юй* 羽 – с вещами. Соответственно, по характеру звучания можно определить состояние дел в государстве. Грубый звук – показатель «высокомерности князя» (расстроена нота *гун*). Оборванный звук свидетельствует о «нехватке вещей» (расстроена нота *юй*). Если ноты не перепутаны, то и негармоничных (*чжаньчи* 悵懣) мелодий *инь* нет.

Целесообразно для наглядности представить данные в виде таблицы, поскольку нарушения в упорядоченности каждой из нот приводят к изменениям, отражающимся на характере звука *шэн* (или мелодии *инь*)²¹⁹ и служащим однозначным свидетельством разладов в системе государственного управления.

№	Нота (пребывает в беспорядке)	Символ ноты ²²⁰	Характер звука <i>шэн</i> (мелодии <i>инь</i>) ²²¹	Свидетельствует о...
---	-------------------------------------	----------------------------	--	-------------------------

²¹⁷ Грубер Р.И. История музыкальной культуры. М.-Л.: ГМИ, 1967. С. 203.

²¹⁸ Там же. С. 205.

²¹⁹ Поскольку в древнекитайском тексте говорится «если эти пять нот [гаммы] не перепутаны, то нет и негармоничных мелодий» и используется иероглиф «инь» 音, можно предположить, что беспорядочность в воспроизведении нот будет отражаться на мелодии *инь*, а не только на звуке *шэн*.

²²⁰ В древних текстах передается с помощью иероглифа *вэй* 為 со значением «выступать в качестве», («музыкальная нота *гун* символизирует правителя» (*гун вэй цзюнь* 宮為君) дословно переводится «*гун* выступает в качестве правителя»), поэтому связь с европейским многозначным термином «символ» отсутствует.

	луань 亂)			
1	Гун	правитель цзюнь 君	беспорядочный хуан 荒	правитель высокомерен цзяо 驕
2	Шан	чиновники чэнь 臣	грубый чуй 搥	чиновники испорчены хуай 壞
3	Цзюэ	народ мин 民	тревожный ю 憂	народ недоволен юань 怨
4	Чжи	дела [государства] ши 事	печальный ай 哀	народ изнурен трусами цинь 勤
5	Юй	внешний мир у 物	отрывистый вэй 危	богатства государства оскудели куй 匱

Наличие непосредственного соответствия между нотами и частями государства указывает на возможность влияния музыки на характер управления страной. По этой причине комплексу юэ придавали огромное значение. В том числе была учреждена Палата Юэфу 樂府 при династии Хань 漢, которая стала «первой в мировой практике попыткой контроля за музыкальной деятельностью на государственном уровне»²²¹. Стоит отметить, что были и другие ведомства: например, Большое музыкальное ведомство Дасюэ 大司樂, Министерство церемоний Лигуань 禮官.

²²¹ Р.В. Вяткин и В.А. Рубин в переводах указывают слово «звук», а не «мелодия», Такой вариант тоже возможен, так как говорится о «пути звуков и мелодий» (*шэн инь чжи дао* 聲音之道). Однако далее, когда речь идет об отсутствии беспорядка в воспроизведении нот, используется иероглиф «инь» 音.

²²² Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. Ю.В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. С. 181-182.

В текстах имеется еще одна классификация, непосредственно связанная с изменениями в характере мелодий *инь* и управлением страной. Но, когда речь идет о гбнущем государстве, используются сочетания «гбнущее государство» *ван го* 亡國 и «тяготы народа» *мин кунь* 民困. Таким образом, в гбнущем государстве уже не подразумевается наличие какого-либо управления.

№	Общество (<i>ши</i> 世) ²²³	Характер мелодий <i>инь</i>	Управление <i>чжэн</i> 政
1	управляемое <i>чжи</i> 治	спокойные <i>ань</i> 安 , доставляют радость <i>лэ</i> 樂	гармоничное <i>хэ</i> 和
2	неупорядоченное <i>луань</i> 亂	злобны <i>юань</i> 怨 , вызывают гнев <i>ну</i> 怒	извращенное <i>гуай</i> 乖
3	гбнущее государство <i>ван го</i> 亡國	печальные <i>ай</i> 哀 , вызывают тоску <i>сы</i> 思	народ в трудном положении <i>мин кунь</i> 民 困

В-третьих, проводится различие между звуками, мелодиями и музыкой: первые доступны необразованным людям, вторая же является прерогативой благородных мужей. Здесь наблюдается разделение на классы в соответствии со знанием или не знанием звуков *шэн*, мелодий *инь* и музыки *юэ*. Вероятно, благородный муж обладает знанием не только музыки *юэ*, но и звуков *шэн* и мелодий *инь*, которые предшествуют появлению музыки *юэ*. Согласно древнекитайским представлениям о музыке, постепенное овладение знаниями, касающимися звуков *шэн*, позволит вникнуть в мелодии *инь*, что в свою очередь позволит разобраться в музыке *юэ*. Последняя становится

²²³ Р.В. Вяткин переводит *чжи ши* 治世 как «[хорошо] управляемое общество». Иероглиф *ши* 世 имеет следующие значения: «поколение», «век», «род», «жизнь», «мир». Иероглиф *чжи* 治 – «держат в порядке». По этой причине следует понимать, что имеется в виду не только конкретное общество, но и время, эпоха. Данное сочетание иероглифов можно перевести как «мирное время» или «время (эпоха) мира и порядка».

залогом успешного управления *чжэн* и овладения методами управления (*чжидào* 治道). Если обратиться к данным из предшествующей таблицы, можно заметить, что управляемое общество гарантирует спокойные мелодии, которые будут доставлять радость.

№	Класс	Знание	Незнание
1	птицы и звери <i>цинъшоу</i> 禽獸	звуки <i>шэн</i>	мелодии <i>инь</i>
2	простой народ <i>чжуншу</i> 眾庶	мелодии <i>инь</i>	музыка <i>юэ</i>
3	благородный муж <i>цзюнь-цзы</i> 君子	музыка <i>юэ</i>	

В-четвертых, музыка *юэ* и ритуал *ли* дополняют друг друга, но выполняют различные функции. Знающий музыку, знает и ритуал, а постигший и музыку, и ритуал, обладает добродетелью *дэ* 德. Управление Поднебесной возможно только при сочетании ритуала и музыки.

Источник музыки расположен на небе, а ритуал связан с землей. В музыке отражается гармония неба и земли. При описании воздействий музыки и ритуала упоминаются принципы *инь* 陰 и *ян* 陽²²⁴, которые взаимодействуют друг с другом: земные пары поднимаются вверх, небесные пары опускаются вниз.

Воздействие на человека объясняется тем, что он состоит из крови, *ци* 氣 и разумного начала. По этой причине его чувства непостоянны. Опираясь на характеристики звука, можно судить о состоянии народа (короткий и

²²⁴ Инь и ян (陰陽) - одна из пар основополагающих категорий китайской философии, выражающая идею универсальной дуализированности мира и конкретизирующаяся в неограниченном ряду оппозиций: темное и светлое, пассивное и активное, мягкое и твердое, внутреннее и внешнее, нижнее и верхнее, женское и мужское, земное и небесное и т.д. Этимологическое значение - теневой и солнечный склоны холма или берега реки. (Китайская философия: Энциклопедический словарь / гл. ред. М.Л. Титаренко. М.: Мысль, 1994. 573 с.)

замирающий – народ озабочен и печален). Также возможно воздействие звуками на человека: фальшивые звуки возбуждают злые чувства, правильные звуки – добрые чувства.

В «Юэ шу» подробно раскрывается концепция воздействия воспроизведения различных музыкальных тонов на организм человека. Более того, приводятся последствия влияния слушания мелодий *инь* в каждом из тонов (см. крайний правый столбец в таблице). Предполагалось, что мелодии играли на цине 琴 определенного размера: 8 чи 尺²²⁵ и 1 цунь 寸²²⁶.

№	Тон	Орган	Гармонизирует (хэ 和)	Воздействие мелодии <i>инь</i> на людей
1	Гун	селезенка <i>пи</i> 脾	истинная мудрость <i>чжэн</i> <i>шэн</i> 正聖	становятся кроткими, спокойными <i>вэнь шу</i> 溫舒 и более широкими [во взглядах] <i>гуан да</i> 廣大
2	Шан	легкие <i>фэй</i> 肺	истинный долг <i>чжэн и</i> 正義	становятся прямыми и строгих правил <i>фан чжэн</i> 方正 и любящими справедливость <i>хао и</i> 好義
3	Цзюэ	печень <i>гань</i> 肝	истинное человеколюбие <i>чжэн жэнь</i> 正 仁	становятся чувствительными к страданиям других <i>цэ инь</i> 惻隱 и человеколюбивыми <i>ай жэнь</i> 愛人
4	Чжи	сердце <i>синь</i> 心	истинный ритуал <i>чжэн ли</i> 正禮 ²²⁷	начинают радоваться хорошему <i>лэ шань</i> 樂善 и любят оказывать благодеяния

²²⁵ Мера длины, равная 1/3 м.

²²⁶ Мера длины, равная 1/10 чи (приблизительно 0,33 см).

²²⁷ Р.В. Вяткин переводит иероглиф «ритуал» *ли* 禮 сочетанием слов «обряды и ритуал».

				<i>хао ши</i> 好施
5	Юй	почки <i>шэнь</i> 腎	истинный разум <i>чжэнь</i> <i>чжи</i> 正智 ²²⁸	становятся собранными <i>чжэнь</i> <i>ци</i> 整齊 и проявляют любовь к обрядам <i>хао ли</i> 好禮

Ван Юйвэнь, обращаясь к текстам «Юэ цзи» и «Юэ шу», также отмечает возможность воздействия музыки на физическое тело (кровь) и органы чувств (уши и глаза)²²⁹.

Васильченко Е.В., принимая во внимание не только «Юэ шу» и «Юэ цзи», приводит более полную таблицу соответствий китайских тонов, с которой можно ознакомиться в Приложении 1²³⁰.

Таким образом, древнекитайские представления о музыке, представленные в «Юэ шу» и «Юэ цзи», связаны с системой государственного управления. Музыка – способ воздействия на человека и государство в целом. По этой причине ее относят к социальным регуляторам²³¹. Каждая нота оказывает определенное воздействие на организм человека, а звуки *шэнь* и мелодии *инь* могут свидетельствовать о состоянии дел в стране. Благородный муж с помощью музыки *юэ* и ритуала *ли* способен управлять государством.

Из упомянутого выше можно сделать следующий вывод. На практике с помощью чувств сердца осуществляется переход от звуков-*шэнь* к звукам-*инь*. В теории этому способствует использования закона «люй» (или ритуала *ли*, если речь идет о текстах «Юэ цзи» и «Юэ шу»). Взаимное согласование звуков-*шэнь*, производящееся под воздействием чувств сердца с привлечением ритуала *ли* и приводит к рождению звуков *инь*.

²²⁸ Иероглиф «чжи» 智 подразумевает не только разум, но и знание, мудрость.

²²⁹ Wang Yuhwen. The Ethical Power of Music: Ancient Greek and Chinese Thoughts // The Journal of Aesthetic Education. 2004. Vol. 38, N1. P. 100.

²³⁰ См.: Приложение 1. Таблица 3.

²³¹ Кравцов Н.А. Конфуцианская концепция взаимодействия искусства и государственной власти // Политическая концептология. 2012. N 2. С. 247-256.

Ранее было обозначено, что под традиционной китайской музыкой подразумеваются разные направления. Звук и музыка по-разному концептуализировались представителями религиозно-философских течений. Так, были представлены функционально неодинаковые подходы к звуковым практикам. Если даосы апеллировали к звуку как выражению универсума, то конфуцианцы более подробно разрабатывали технику ограничения. Для конфуцианства был важен воспитательный аспект. Трэшер А.Р. отмечает, что этическое преобладало над эстетическим²³². Но при этом звук оставался звуком, которому присущи следующие характеристики: тембр, громкость, высота. То есть, исходя из общих свойств звука и трактовки звука в рамках традиционной культуры Китая²³³, где отношение к звуку было как к феномену, в котором содержится возможность воздействия на явления окружающего мира. Однако, в зависимости от конкретных целей, разрабатывались различные способы использования возможностей, заложенных звуке.

Основные характеристики звука не проявляли себя лишь в контексте физико-математических величин. В зависимости от громкости и высоты звука изменялись характер и степень его воздействия на психо-эмоциональное состояние человека. Согласно «Люйши чуньцю», необходимо было наличие «согласованности» между звуком и «возможностями человека». То есть важен был срединный тон *гун*²³⁴. В настоящем исследовании это косвенно указывает на наличие регламента, связанного с адаптацией к конкретным культурно-историческим реалиям, помимо существования прочих письменных предписаний.

²³² Thrasher, Alan R. The Sociology of Chinese Music: An Introduction // Asian Music. 1981. Vol. 12, (2). P. 24.

²³³ Нет сомнений, что помимо существенная различных подходов к трактовке звука, которые были обусловлены наличием различных религиозно-философских школ, жанров музыки, также имеет место особый концепт звука традиционной музыкальной культуры Китая в целом. Данного положения придерживается Го Найань

²³⁴ Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши чуньцю». М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. С. 68-71.

Современными музыковедами активно разрабатываются концепции, объясняющие механизм воздействия звука на организм человека. Рассматривая данный вопрос невозможно обойтись без апелляции к пространственно-временным характеристикам. С помощью оппозиции интонации и контонации может быть объяснено воздействие звуков на организм человека. Под интонацией подразумевается «процесс переживания движения, *преодоления пути* от звука к звуку», а контонация есть «созерцание, «сослушивание» и осознание объективно существующего (бóльшего или меньшего) конгломерата звуков, со-звучания, со-размерности тонов [...] и их сочетаний — в широком смысле этого слова — и формирование на этой основе самых разнообразных музыкальных творений»²³⁵. И. В. Мациевский отмечает, что в китайских трактатах уделялось больше внимания контонации. Контонационность проявляется особенно ясно в буддийской и даосской трактовке музыки. В данном случае необходимо отметить, что в нотации *люйцзыпу*, которая применялась для фиксации ритуальной музыки, не было специальных обозначений ритмического рисунка. Также напрямую ритм практически не отображался в табулатуре для циня (для определения ритма обращали внимание на технические приемы, то есть на дополнительные символы)²³⁶. Грубер Р. И. полагает, что древнекитайской ритуальной музыки присуща ритмическая равномерность²³⁷. Тем не менее, есть основания полагать, что ритмические характеристики не указывались с помощью специальных символов, а

²³⁵ Мациевский И.В. Интонация, контонация и формообразовательные универсалия в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // Музыка народов мира. Проблемы изучения. Вып. 1. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. С. 9–10.

С формообразовательными универсализмами, которые продуцируются контонацией и интонацией по И.В. Мациевскому в виде таблицы можно ознакомиться в приложении: Приложение 1. Таблица 7.

²³⁶ Ключко С.И. То же. С. 153.

Васильченко Е.В. отмечает, что для циня использовали в основном две нотации: *вэнь цзэпу* и *чэнь цзэпу*. (Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. Ю.В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. С. 219.)

²³⁷ Грубер Р.И. приходит к такому выводу на основании особой значимости текстов конфуцианского ритуала и значения древнекитайской поэзии в музыке (моносиллабический характер).

выводились из контекста. Этой точки зрения придерживается Ключко С.И.²³⁸, и она не противоречит выводам Р. И. Грубера, а лишь дополняет их. Таким образом, Ключко С.И. приходит к выводу о контекстуальной фиксации ритма²³⁹. Получается, что признаки контонационности (по Мациевскому И.В.) содержатся и в иероглифических нотациях, когда предпочтение отдается не дискретному фиксированию всех нюансов воспроизведения должного звучания, а мнемонике: исполнителю необходимо воспроизвести тонкости звучания, о которых напрямую ничего не сказано в нотной записи. С одной стороны, прослеживается связь нотации с «устной» традицией, предполагавшей передачу музыкальных знаний вне письменности. С другой стороны, нотная запись, на которую нужно ориентироваться, все же существует. Поскольку речь идет об иероглифических нотациях, где кроме иероглифов используются особые знаки, предположительно имеющие отношение к обширному натурфилософскому пласту, уместно предположить, что исполнителю необходимо было ориентироваться на нотную запись (считывая знаки напрямую, а также ориентируясь на контекст) и одновременно в процессе звукоизвлечения учитывать пространственно-временные характеристики в данный момент. Во-первых, нет сомнений в том, что в процессе исполнения ритуальной музыки было необходимо учитывать «правильность» расположения конкретного инструмента в пространстве. Во-вторых, исполнитель или группа исполнителей, которые знакомы с установками, принятыми в данной культуре, и придерживаются их²⁴⁰, не могли избегать «воздействия» контекстных характеристик нотной записи²⁴¹.

²³⁸ Ключко С.И. То же. С. 125.

²³⁹ Ключко С.И. связывает контекстуальную фиксацию ритмических характеристик в аналитических нотациях с таким свойством как континуальность. (Ключко С.И. Специфика традиционной музыкальной письменности Восточной Азии (на примере Китая и Кореи): дис. ... канд. искусствоведения. Владивосток, 2009. С. 129.)

²⁴⁰ О важности установок, приятных в конкретной культуре, для воспроизведения музыки писала Юнусовой В.Н.

²⁴¹ Ключко С.И. акцентировала внимание на суггестивной функции нотаций. По её мнению, символы *цзянь-цзы* оказывали воздействие на исполнителя путём вызывания ассоциаций с образами и представлениями религиозно-мифологических систем конфуцианства и даосизма. (Ключко С.И. То же. С. 155.)

В-третьих, устная традиция, равно как и «контекстная» информация нотаций предполагает вариативность. Однако известно, что для ритуальной музыки вариативность сама по себе не допустима (имеется в виду значение абсолютных высот, определенные регламенты и т.д.). Значит, скорее всего, наличествовала вариативность по определенным правилам. Поскольку многие нюансы не были прописаны в системе нотной записи, вероятно, эта часть регламента «ложила на плечи» непосредственных исполнителей музыки, которым следовало учитывать помимо «контекстной» информации нотаций, контекст конкретного звукомзыкального действия.

В связи с вышесказанным следует обратить внимание на следующий момент. Для индивидуального музицирования на цине в нотациях приемы звукоизвлечения указываются более детально. Также подробно описывается темп, мелизмы, приемы вибрато, портаменто²⁴². То есть индивидуальная игра на цине внешне выглядит более регламентированной. Вероятно, это связано с эстетическим аспектом музицирования. Например, приемы вибрато имели зачастую образные названия (например, «крик голубя, предвещающего дождь»). Можно предположить, что исполнение мелодий на цине в процессе конфуцианского ритуала было регламентировано не столько внешне с помощью фиксации нотной записи, сколько внутренне, когда контроль за звукомзыкальным действием должен был осуществляться с учетом тех параметров, которые не могли быть заранее зафиксированы. Так, известно, что в нотации *гунчэну*²⁴³, которая применялась в основном для записи светской музыки, фиксировались «имманентно музыкальные значения», что привело к появлению системы детерминативов (использовались для записи артикуляции и ритма)²⁴⁴. Однако в тех случаях, когда данная нотация

²⁴² Kaufmann, W. Ibid. P. 280-291.

²⁴³ Пример нотации *гунчэну* в приложениях: Приложение 2. Иллюстрация 4.

²⁴⁴ Ключко С.И. То же. С. 167-168.

использовалась для записи ритуальной музыки, применялся контекстуальный способ фиксации ритма²⁴⁵.

Но следует сказать, что, если принимать во внимание описания состояния-экстаза во время пира-ритуала, возникает вопрос о возможности контролирования процесса осуществления звукомзыкальных действий.

Еще один факт, подтверждающий значимость контонации для музыкальной культуры Китая — подход к тону как к «достаточно самостоятельной величине»²⁴⁶, где вертикальный фактор превалирует над горизонтальным. Васильченко Е.В. акцентирует внимание на многоуровневости символических значений, присущих тону, которые воплощаются как в технике звукоизвлечения (поощряются всевозможные призвуки-обертоны), так и в самом отношении к звуку в данной культуре. По поводу последнего Васильченко Е.В. выделяет семь уровней символического значения тона для циня и музыки дальневосточной высокой традиции в целом: многоуровневость значений тона сравнивается с иероглифическим знаком, подчеркивается значение тона-слова (опора на поэтическую традицию), учитываются физико-акустические свойства тона, которые оказывают влияние на психоэмоциональное состояние, тон рассматривается как часть иерархической системы 12 люй, смысловое значение тона зависит от особенностей звукоизвлечения (отклик струн на «живое» прикосновение), связь визуального и двигательного компонентов в процессе звукоизвлечения (поза и т.д.), рассмотрение тона в его связи с числовой символикой²⁴⁷.

Также в контексте контонационной теории значимой оказывается «ба инь» как «система изготовления и исполнительства на музыкальных инструментах»²⁴⁸.

²⁴⁵ Ключко С.И. То же. С. 168.

²⁴⁶ Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. Ю.В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. С. 208.

²⁴⁷ Васильченко Е.В. То же. С. 200-210.

²⁴⁸ Алтатова А.С. Об универсальных категориях в музыковедении: история и современный опыт // Международная Интернет-конференция «Музыкальная наука на постсоветском пространстве». РАМ им.

Однако в большей степени речь идет не об использовании ладовых возможностей, особенно в рамках «правильной» музыки, а об обращении к различным способам звукоизвлечения. Напряженность в музыке, драматургия не может быть вписана в концепцию мироустроительной музыки²⁴⁹. Противоположных взглядов придерживался Ф. Ницше, говоря о том, что в мелодии выражены «все возможные стремления, волнения, проявления воли, все те сокровенные движения человека, которые разум валит в одно широкое отрицательное понятие чувства»²⁵⁰.

Вероятно, с помощью изменения тембровых характеристик некоторых инструментов, тоже оказывалось определенное воздействие на слушателей. Чтобы оказать воздействие на слушателей, исполнителю тоже необходимо войти в определенное состояние. Отсутствие ладов позволяло изменять тембральные характеристики, использовать различные приемы звукоизвлечения, что требовало от исполнителя внимательности и особой чувствительности. Невозможно без особого самоконтроля и состояния предельного внимания «контролировать пульсацию крови в кончике пальца, чтобы его нажим на струну был должной степени» и «мир звучаний ощущался музыкантом и управлялся им более четко и тонко»²⁵¹.

Единым для всех музыкальных практик, вне зависимости от того, к какой религиозно-философской школе относится концептуализация конкретного антропотехнического действия, было отношение к человеку как инструменту, который нужен для воспроизведения в реальном мире космической музыки без автора²⁵². Васильченко Е.В. пишет, что «музыкальная композиция в своей экспрессивной апелляции была

Гнесиных, 2014–2015. // URL: gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/12/alpatova-2014.pdf (дата обращения: 4.04.2018)

²⁴⁹ Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. Ю.В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. С. 185–193.

²⁵⁰ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм. М.: Ad Marginem, 1986. С. 156.

²⁵¹ Васильченко Е.В. То же. С. 211.

²⁵² Термин «композитор» в китайской культуре появился только в XX веке.

направленна одновременно “вверх” и “вниз”»²⁵³. Имеется в виду объединение *инь*, воплощающего все земное, и *ян*, отсылающего к небесному началу.

Чтобы человек-инструмент²⁵⁴ работал правильно, нужно его «настроить» соответствующим образом. Способы «настройки» зависят от представлений натурфилософских школ и определенной цели конкретного звукомusыкального действия. Конфуцианская доктрина предполагает четкую иерархическую структуру и упорядочивание. Неудивительно, что в рамках конфуцианства возникла традиция «правильной» музыки.

Не только особое отношение к звуку и определенные техники свидетельствуют об антропотехническом характере звукомusыкальных действий. Детально разработанная техника звукоизвлечения передается с помощью особенностей нотной записи. Кроме нотаций, перечисленных ранее, следует особо отметить запись *цзяньцзыпу* 減字譜 («нотная запись сокращенными иероглифами») в связи с тем, что с ее помощью отражается множество нюансов исполнения. *Цзяньцзыпу* включает огромное количество символов, которые Е.В. Васильченко называет «идеограммой-комплексом» по причине использования в одном знаке нескольких сокращенных элементов, обладающих собственным значением²⁵⁵. В зависимости от предназначения той или иной мелодии (индивидуальное музицирование или конфуцианская церемония) изменялась сложность написания конкретного символа *цзяньцзы*. Так, проведение конфуцианской церемонии предполагало игру на цине одиночными тонами с помощью открытых струн, поэтому нотация выглядела более упрощенной. Также в данной нотации

²⁵³ Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. Ю.В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. С. 185.

²⁵⁴ Поскольку древнекитайская музыкальная теория не предполагала существование композитора, акцент делался на импровизационной части, считаем уместным употребить термин «человек-инструмент». Во-первых, «инструмент» зачастую предполагает процесс настройки перед игрой. Во-вторых, имеется в виду тот факт, что человек является лишь исполнителем анонимной музыки.

²⁵⁵ Васильченко Е.В. То же. С. 126.

используются цифры, которые подразделяются на несколько групп. В одной группе фиксируется порядок струны (от 1 до 7). Другая группа использует числовой ряд от 1 до 13 и указывает на место прижатия струны (используются специальные «гвоздики» хуэй 徽 вместо обозначения ладов у циня). Третья группа цифр от 1 до 10 связана с фэнь 分 и указывает на подразделения между двумя хуэй²⁵⁶.

С точки зрения рассмотрения игры на цине как антропотехнического действия важно, что нотация *цзянцзы* фиксирует не звук определенной высоты, а тон²⁵⁷, о значении которого было сказано ранее.

Таким образом, с помощью управления процессами звукомзыкальных практик, согласно древнекитайским представлениям, можно было оказывать воздействие на человека и космический универсум.

²⁵⁶ Kaufmann, W. Ibid. P. 275-279.

²⁵⁷ Ключко С.И. То же. С. 152.

Заключение

В первой главе были представлены основные теоретические положения музыкальной системы Китая, которые имеют непосредственное отношение к звуковым практикам. Так, музыкальные инструменты являются материальным воплощением теоретико-музыкальной системы. Содержание музыкальной теории нашло отражение в исполнительской практике. Концепт «ба инь» явился связующим элементом между характеристиками конкретного музыкального инструмента, выражающимися в тембровой окраске звука, и пространственным кодом (расположение инструментов, ассоциации с пространственно-временной моделью). Системы 12 люй, пентатоника и гептатоника находят отражение в строении музыкальных инструментов и структуре нотационных систем. Музыкально-теоретический комплекс с течением времени пополнялся новыми разработками, что определялось его значимой ролью для управления государством.

Во второй главе описано особое отношение к звуку в китайской традиционной культуре. Для обозначения понятия «звук» использовались различные иероглифы (*шэн, инь, сян*). С целью разъяснения содержания концепта звука были рассмотрены основные положения ритуально-музыкального комплекса-юэ. Также проанализированы основные положения «Юэ цзи».

При обращении к термину И.В. Мациевского «контонация», акцент переносится с музыки на звук и его свойства. С помощью контроля над звуком управляли социо-космическим универсумом. Поскольку в рамках древнекитайской культуры сформировалось представление о том, что звук связан с пневмой *ци* и может обладать магическими свойствами, философско-религиозными школами были разработаны концепции, в которых звук оказался силой, управляемой с помощью ритуала *ли* или иных духовных практик. Конечно, в большей степени это характерно для конфуцианской традиции. Четко сформулированные регламенты подтверждают стремление к ограничению нежелательных проявлений звука

и музыки. Прослеживается и обратная тенденция, когда музыка свидетельствует о нарушениях в государстве.

Также можно выделить еще несколько особенностей, выражающих суть звуковой практики в качестве антропотехники. Во-первых, это касается физиологического воздействия звука: в «Юэ цзи» прослеживается корреляция тонов и органов. Это было отмечено Еремеевым В.Е., который попытался сопоставить данные из источников разных культурных традиций. Во-вторых, помимо письменно зафиксированных регламентов существовали правила, передающиеся в устном виде, которые вместе с письменными регламентами составляли комплекс предписаний. Так, возникли определенные звуковые практики и правила, их регулирующие.

В зависимости от того, с какого ракурса рассматривать эти практики, меняется набор инструментов, регулирующих процессы воздействия звука на физиологическое и психическое состояние. Если стоять на позициях музыканта-теоретика, регулирующая функция будет отождествляться с музыкально-теоретическим комплексом (*шиэр люй*, *у шэн*, *ба инь* и т.д.). Если обратиться к традиции религиозно-философской школы, те же самые понятия музыкально-теоретического комплекса будут использоваться как часть церемониала или духовной практики.

Не вызывает сомнений тот факт, что звуковые практики применялись с целью воздействия на человека и окружающий мир. Музыка как части государственно-политической системы уделялось много внимания. С приходом новой династии производились новые математические расчеты. Неизменным оставалось представление о звукомusической практике как важной составляющей жизни общества. Изменялись параметры музыкально-теоретической системы, однако сами понятия *шиэр люй*, *ба фэн*, *у шэн*, *ци шэн* сохранялись и используются до сих пор современными китайскими исполнителями и композиторами.

Эффект нахождения одновременно в двух мирах достигался благодаря использованию определенных музыкальных техник, которые носили

образные названия и были зафиксированы в том числе в некоторых нотациях. Сама система нотаций была тесно связана с натурфилософскими представлениями и являлась инструментом, с помощью которого исполнитель мог войти в определенное состояние и воспроизводить музыку в соответствии с наличествующими культурно-историческими реалиями.

Подводя итоги, необходимо отметить, что многие вопросы, рассматриваемые в настоящей работе, требуют более детального изучения. Таким образом, работа может быть продолжена по следующим направлениям: изменения трактовки понятия «звук» в контексте китайской традиционной культуры, звуковые практики определенных религиозно-философских школ, аспекты воздействия звука, описанные в древнекитайских текстах, изменения антропотехнической составляющей звукомзыкальных практик в конкретный исторический период, антропотехнические аспекты игры на китайских музыкальных инструментах.

Список литературы и источников

На русском языке

1. *Абаев Н.В., Лепехов С.Ю., Нестеркин С.П.* О некоторых принципах психофизической подготовки к экстремальным условиям деятельности в традиционном Китае // 17-я научная конференция «Общество и государство в Китае»: Тезисы докладов. Ч. 1. М., С. 167-171.
2. *Агеева Н.Ю.* К вопросу об истории зарождения и развития традиционной китайской музыки // Общество и государство в Китае: XXXLII научная конференция: К 100-летию со дня рождения Л.И.Думана. М.: Восточная литература, 2007. С. 193-199.
3. *Адорно Т.В.* Избранное: Социология музыки / пер. с нем. Т.В. Адорно. М., СПб.: Университетская книга, 1999. 445. с.
4. *Алексеев В.М.* Некоторые предпосылки к китайской музыке // В.М. Алексеев. Китайская народная картина / Ред. Л.З. Эйдлин. М.: Наука, 1966. С. 85-88.
5. *Алендер И.З.* Музыкальные инструменты Китая. Иллюстрированный очерк. / Авторизованный перевод с кит. под ред. и с дополн. И.З.Алендера. М.: Гос. муз. изд. 1958. 51 с.
6. *Алпатова А.С.* Об универсальных категориях в музыковедении: история и современный опыт // Международная Интернет-конференция «Музыкальная наука на постсоветском пространстве». РАМ им. Гнесиных, 2014–2015. // URL: gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/12/alpatova-2014.pdf (дата обращения: 4.04.2018)
7. *Аметова Л.А.* История развития арттерапии // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: сб. статей по материалам Международной научной конференции 6—9 апреля 2009 г. М.: Человек, 2010. С. 596-608.
8. *Бибикова Т.П.* Звуковой образ как отблеск *lumen formai* // Галеевские чтения: Материалы Международной научно-практической

- конференции («Прометей»-2012), 6-8 апреля 2012 года. Казань: Изд-во Казан. гос. техн. ун-та им. А.Н. Туполева, 2012. С. 95-100.
9. *Будаева Т. Б.* Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): дис. ... канд. иск. : 17.00.02. М., 2011. 253 с.
 10. *Васенина С.А.* Пространство в музыкально-исполнительской практике // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — Нижний Новгород: Издательство Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, 2011, N1 (17). С. 7-10.
 11. *Васильченко Е.В.* Музицирование на цине и его роль в китайской культуре // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. М.: Сов. композитор, 1986. С. 99-129.
 12. *Васильченко Е.В.* Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. Ю. В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. 408 с.
 13. *Васильченко Е.В.* Отражение модели мира в звукомызыкальной традиции Дальнего Востока // Культура и цивилизация. 2016. Том 6. N 5А. С. 247-261.
 14. *Вац А.Б.* Танцевальное искусство Китая: история и современность. СПб.: Лань, 2011. 208 с.
 15. *Волкова С.П.* Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии: Автореф. дис. . канд. иск. / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1990. 24 с.
 16. *Герцман Е.В.* Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: Алетейя, 1995. 336 с.
 17. *Го Найань.* Современная музыка и наследие прошлого // Культуры (ЮНЕСКО). М.: Прогресс, 1984 N4. С. 65-71.
 18. *Гране М.* Китайская мысль от Конфуция до Лаоцзы / пер с фр. Б.В. Иорданского. М.: Алгоритм, 2008. 528 с.

19. *Гроот, Я.Я.М. де. Демонология Древнего Китая / науч. ред. Е.А.Торчинов; пер. с англ. Р.В.Котенко. СПб.: Евразия, 2000. 346 с.*
20. *Грубер Р.И. История музыкальной культуры. М.-Л.: ГМИ, 1967. С. 198-229.*
21. *Еолян И.Р. К проблеме изучения музыки народов Ближнего и Среднего Востока //Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. Ташкент: ФАН, 1983. С. 30-35.*
22. *Еремеев В.Е. Некоторые аспекты древнеиндийской музыкальной системы // 4-я Всесоюзная школа молодых востоковедов. Тезисы. Т. 1: История, источниковедение, историография. М.: ИВ АН СССР, 1986. С. 123–128.*
23. *Еремеев В.Е. О квантово-«музыкальном» характере древневосточной биоэнергетики // 4-я Всесоюзная школа молодых востоковедов. Тезисы. Т. 1: История, источниковедение, историография. М.: ИВ АН СССР, 1986. С. 129–133.*
24. *Еремеев В.Е. Ло шу, принцип «сань у» и «схема изменчивости» // 17-я научная конференция «Общество и государство в Китае»: Тезисы докладов. В 3-х ч. М., 1986. Ч. 1. С. 53-62.*
25. *Еремеев В.Е. Символы и числа «Книги перемен». М.: Ладомир, 2005. 600 с.*
26. *Еремеев В.Е. Теория психосемиозиса и древняя антропокосмология. М.: АСМ, 1996. 208 с.*
27. *Еремеев В.Е. Акустико-музыкальная теория // Духовная культура Китая: Энциклопедия / Под ред. М.Л. Титаренко. Т.5. М.: Восточная литература, 2009. С. 188-225.*
28. *Желоховцев А.Н. Музыка // Духовная культура Китая: Энциклопедия / Под ред. М.Л. Титаренко. Т.6. М.: Восточная литература, 2010. С. 330-339.*

29. *Зинин С.В.* Динамика развития религиозного сознания в Древнем Китае // 4-я Всесоюзная школа молодых востоковедов. Тезисы. Т. 1: История, источниковедение, историография. М.: ИВ АН СССР, 1986. С. 134-136.
30. *Зинин С.В.* Китайская наука и западное науковедение // 4-я Всесоюзная школа молодых востоковедов. Тезисы. Т. 1: История, источниковедение, историография. М.: ИВ АН СССР, 1986. С. 195-197.
31. *Исаева М.В.* Музыкально-теоретическая система люй и методологический аппарат традиционной китайской историографии // История и культура Восточной и Юго-Восточной Азии. М., 1986. Ч. 1. С. 114 – 171.
32. *Ключко С.И.* Специфика традиционной музыкальной письменности Восточной Азии (на примере Китая и Кореи): дис. ... канд. искусствоведения. Владивосток, 2009. 239 с.
33. *Кобзев А.И.* Учение о символах и числах в китайской классической философии. М.: Восточная литература, 1994. 432.
34. *Коломиец Г.Г.* Некоторые вопросы философской мысли о музыке Древнего Китая: статус и назначение в антропо-социальном аспекте // Вестник ОГУ. 2009. N 7 (101) . С. 181-187.
35. *Комиссаров С.А.* Элитные погребения могильника Лэйгудунь в Китае (материалы к курсу «Археология зарубежной Азии») // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2011. Том 10, вып. 5: Археология и этнография. С. 23-27.
36. *Королева В.А.* У истоков изучения музыкального искусства Китая в России (вторая половина XVII – начало XX вв.) // Известия Восточного института. 2011. N1. С. 76-82.
37. *Кравцов Н.А.* Конфуцианская концепция взаимодействия искусства и государственной власти // Политическая концептология. 2012. N 2. С. 247-256.
38. *Кравцова М.Е.* Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1994. 544 с.

39. *Кравцова М.Е.* Музыкальное искусство // *Мировая художественная культура. История искусства Китая.* - СПб.: Лань, 2004. С. 923-950.
40. *Марков Б.В.* Философия антропотехники: человек как медиум коммуникативных систем // *Философские науки: спец. вып. «Филос. Петербург».* М.: Гуманитарий, 2004. С. 326-342.
41. *Мартынов А. С.* Конфуцианская личность и природа // *Проблема человека в традиционных китайских учениях.* М.: Наука, 1983. С. 180-191.
42. *Мацевский И.В.* Интонация, контонания и формообразовательные универсалия в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // *Музыка народов мира. Проблемы изучения. Вып. 1.* М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. С. 9–56.
43. *Михайлов Д.К.* К вопросу изучения музыкальных культур Азии и Африки // *Актуальные проблемы изучения музыкальных культур Азии и Африки.* Ташкент: ФАН, 1983. С. 40-43.
44. *Музыкальная эстетика стран Востока / ред. В.П. Шестакова.* М.: Музыка, 1967. 413 с.
45. *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. М.: Ad Marginem, 1986. С. 47-215.
46. *Новоселова А.В.* Традиция цитры цинь в музыкальной культуре традиционного Китая // *Музыковедение.* 2011 N 10. С. 26-30.
47. *Новоселова А.В.* Ба инь: восемь родов звука в китайской музыкальной культуре // *Музыковедение,* 2014 N6, с. 42-48.
48. *Новоселова А.В.* О понятиях инь и юэ в традиционной музыкальной культуре Китая // *Музыкальная академия.* 2014 N1 С. 156-158.
49. *Новоселова А.В.* Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2015. 32 с.

- 50.Новоселова А. О структуре музыкальной культуры современного Китая // URL: http://media.wix.com/ugd/901db1_2db0f8274f7d4a39a49d577128cc0e7c.pdf (дата обращения: 14.04.2018)
- 51.*Орлов Г.А.* Древо музыки. СПб.: Сов. композитор. Санкт-Петербург.отд-ние.; Вашингтон: Frager,, 1992. 408 с.
- 52.*Пэн Чэн.* Ладовая система музыки под углом инь-ян II Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Н.Новгород: Изд-во Нижегородской гос. консерватории, 2011, № 2(18). - С. 11 - 19.
- 53.*Рождественский Ю.В.* Проблемы терминологии и словаря в музыковедческой и музыкально-критической литературе //Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. Ташкент: ФАН, 1983. С. 51-55.
- 54.*Рубин В.А.* Записки о музыке (Юэ цзи) // Личность и власть в древнем Китае: Собрание трудов. М.: Восточная литература, 1999. С. 294-307.
- 55.*Сергеева Т.С.* «Визуальная музыка» Тан Дуна: расширяя границы пространства и времени // Галеевские чтения: Материалы Международной научно-практической конференции («Прометей»-2012), 6-8 апреля 2012 года. Казань: Изд-во Казан. гос. техн. ун-та им. А.Н. Туполева. 2012. С. 190-196.
- 56.*Сисаури В.И.* Церемониальная музыка Китая и Японии. СПб.: СПбГУ, 2008. 292 с.
- 57.*Способин И.В.* Элементарная теория музыки. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 203 с.
- 58.*Сыма Цянь.* Исторические записки (Ши цзи). Т. 4 / пер. с кит., предисл. и коммент. Р.В. Вяткина. М.: Наука, 1986. 456 с.
- 59.*Ткаченко Г.А.* Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши чуньцю». М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. 284 с.

60. *У Ген-Ир*. Формирование музыкальной культуры в древнем Китае // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. № 89: Научный журнал. СПб., 2009. С. 139–147.
61. *У Ген-Ир*. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). СПб.: Планета музыки, Лань, 2011. 544 с.
62. *Фаминцын А.С.* Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе: С особым указанием на ее проявление в русских народных напевах, с многочисленными нотными примерами. Музыкально-этнографический этюд. М.: ЛЕНАНД, 2016. 184 с.
63. *Хуан Сянпэн*. «Концертный зал» по землей, созданный 2400 лет назад // Культуры (ЮНЕСКО). М.: Прогресс, 1984. N4. С. 59-64.
64. *Цзо Чжэньгуань*. О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке // Музыка народов Азии и Африки. Вып.5. М.: Советский композитор, 1987. С. 257-272.
65. *Шахназарова Н.Г.* К проблеме европоцентризма в современном музыкознании // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. Ташкент: ФАН, 1983. С. 36-40.
66. *Шавкунов Э.В.* Описание бронзовых зеркал из Приморского края и их датировка // Материалы по археологии Дальнего Востока СССР Владивосток: ДВНЦ АН СССР, 1981. С. 93-110.
67. *Шелестова Е.Н.* О понимании «духа природы» в пейзажном искусстве Китая и Японии // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М.: Наука, 1983. С. С.243-260.
68. *Шнеерсон Г.М.* Музыкальная культура Китая. М.: Музгиз, 1952 г. 251 с.
69. *Шульгина Е.В.* Звуковысотная организация китайской музыки XII–XIII веков. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2005. 313 с.
70. *Юнусова В.Н.* О типологии и сущностных чертах традиционных нотаций Азии // Музыка народов мира: проблемы изучения. Вып. 1. М., 2008. С. 57-79.

71. Юнусова В.Н. Концепция звука и национальные инструменты в музыкальном авангарде Азии // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: сб. статей по материалам Международной научной конференции 6—9 апреля 2009 г. М.: Человек, 2010. С. 199-210.
72. Юнусова В.Н. Изучение китайской музыки в России: К проблеме становления отечественной музыкальной синологии // Сборник 44-я научная конференция "Общество и государство Китая". Т. XLIV, ч. 2 // Ред. колл.: А.И. Кобзев и др. М.: ФГБУН ИВ РАН, 2014, (ученые записки ИВ РАН, Отдел Китая, Вып. 15). С. 780-788.

На английском языке

73. Brindley, Erica F. Music, Cosmology, and the Politics of Harmony in Early China. Albany, NY: State University of New York Press, 2012. 225 p.
74. Kaufmann, W. Musical Notations of the Orient. Bloomington-London, 1967. 498 p.
75. Lam, Joseph S. C. There Is No Music in Chinese Music History: Five Court Tunes from the Yuan Dynasty (AD 1271-1368) // Journal of the Royal Musical Association. 1994. Vol. 119 (2). P. 165-188.
76. Levis, J.H. Foundations of Chinese Musical Art. New York: Paragon, 1963. 235 p.
77. Liu, Marjory Bong-Ray. Aesthetic Principles in Chinese Music // The World of Music. 1985. Vol. 27, N1. China, P. 19-32.
78. Merriam A.P. The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press, 1964. 358 p.
79. Moule A.C. Chinese Music // The Musical Times. 1907. Vol. 48, N769. P. 163-166.
80. Music in the Age of Confucius / ed. Jenny F. So. Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 2000. 152 p.
81. Moule A.C. Chinese Music (Concluded) // The Musical Times, Vol. 48. 1907. N.770. P. 231-233.

82. *Picken L.E.R.* The music of Far Eastern Asia: 1. China // New Oxford history of music. -London, 1957. Vol. 1. P. 83-134.
83. *Richard T.* Chinese Music. Shanghai. American Presbyterian Mission Press. 1898. 43 p.
84. *Sterckx, Roel.* The Animal and the Daemon in Early China. Albany: SUNY Press, 2002. P. 124-137.
85. *Thrasher, Alan R.* The Sociology of Chinese Music: An Introduction // Asian Music. 1981. Vol. 12, (2). P. 17-53.
86. *Wang Yuhwen.* The Ethical Power of Music: Ancient Greek and Chinese Thoughts // The Journal of Aesthetic Education. 2004. Vol. 38(1) P. 89-104.

На китайском языке

87. *Ван Гуанци.* Чжунго иньюэ ши [中国音乐史]. История китайской музыки. Гуйлинь: Гуанси шифань дасюэ чубаньшэ, 2005. 189 с.
88. Люй шу 律書 (Трактат о музыкальных трубках) [Электронный ресурс] // Чжунго чжэсюэ шу дяньцзыхуа цзихуа (Электронная библиотека китайских философских текстов). URL: <https://ctext.org/shiji/lv-shu/zh> (дата обращения: 3.04.2018).
89. Юэ цзи 樂記 (Записки о музыке) [Электронный ресурс] // Чжунго чжэсюэ шу дяньцзыхуа цзихуа (Электронная библиотека китайских философских текстов). URL: <https://ctext.org/liji/yue-ji/zh> (дата обращения: 3.04.2018).
90. Юэ шу 樂書 (Трактат о музыке) [Электронный ресурс] // Чжунго чжэсюэ шу дяньцзыхуа цзихуа (Электронная библиотека китайских философских текстов). URL: <https://ctext.org/shiji/yue-shu/zh> (дата обращения: 3.04.2018).
91. *Ян Инъю.* Чжунго иньюэ шигао [中国音乐史稿]. Очерки по истории китайской музыки. Пекин: Жэньминь иньюэ чубаньшэ, 1981. 1070 с.

Справочная литература

92. Китайская философия: Энциклопедический словарь / гл. ред. М.Л. Титаренко. М.: Мысль, 1994. 573 с
93. Крюков М.В. Китай и Юго-Восточная Азия // Источниковедение истории Древнего Востока. М.: Высшая школа, 1984. С.321-371.
94. Марков Б.В. Люди и знаки: Антропология межличностной коммуникации. М.: Наука, 2011. 671 с.
95. Чжунго иньюэ цыдянь [中国音乐词典]. Словарь по китайской музыке. Пекин: Жэньминь иньюэ чубаньшэ, 1984. 524 с.

Приложение 1. Таблицы

Таблица 1. Размеры трубки и высоты тона «хуанчжун» в различные эпохи

Династия	Годы	Длина трубки (цунь)	Диаметр трубки (фэнь)	Число колебаний в сек. (гц.)	Соответствие тону современ. строя (а=440)
ХАНЬ /западная/	206—8 гг. до н. э.	9	3,38	346,7	f ¹ (—12,58 гц)
ХАНЬ /восточная/	8 г. до н. э. —220 г. н. э.	9	3,38	332,4	e ¹ (+14,5 гц)
ВЭЙ	220—280 гг.	9	3	370,1	fis ¹ (10,49 гц)
ЦЗИНЬ	265—420 гг.	9	3	387,5	g ¹ (—19,96 гц)
СУЙ	581—618 гг.	9	3	364,2	fis ¹ (—27,32 гц)
ТАН	618—907 гг.	9	3	435,9	a ¹ (—15,96 гц)
СУН	960—1279 гг.	9	3	298,7	d ¹ (+29,43 гц)
МИН	1368—1644 гг.	10	3,53	315	es ¹ (+21,42 гц)
ЦИН	1644—1911 гг.	7,29	2,75	344,4	f ¹ (—24,1 гц)

Высота колебалась в пределах от d¹ до a¹. Для удобства часто воспроизводят расчеты от до первой октавы в качестве хуанчжуна. Таблица изменения размеров трубки была представлена в «Очерках по истории китайской музыки» Янь Инъю. Воспроизводится по изданию Цзо Чжэньгуань. О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке // Музыка народов Азии и Африки. Вып.5. М.: Советский композитор, 1987. С. 260.

Таблица 2. Двенадцать люй по высоте

№	Люй	Ноты	Интервалы
1	хуан чжун (c)	гун	ч. прима
2	да люй (cis)		
3	тай цзу (d)	шан	б. секунда
4	цзя чжун (dis)		
5	гу сянь (e)	цзюэ	б. терция
6	чжун люй (f)		
7	жуй бинь (fis)	(бянь чжи)	(ув. кварта)
8	линь чжун (g)	чжи	ч. квинта
9	и цзэ (gis)		
10	нань люй (a)	юй	б. секста
11	у и (b)		
12	ин чжун (h)	(бянь гун)	(б. септима)

По изданию: Еремеев В.Е. Триграммы и теория люй // Символы и числа «Книги перемен». М.: Ладомир, 2005. С. 79-80.

Таблица 3. Таблица соответствий пяти музыкальных тонов (китайская пентатоника)









тон	гун	шан	цзюэ	чжи	юй
планеты	Сатурн	Венера	Юпитер	Марс	Меркурий
типы животных	безволосые	волосатые	чешуйчатые	пернатые	панцирные
домашние	корова	овца	домашняя	свинья	лошадь

животные			птица		
вкусы	сладкий	острый	кислый	горький	соленый
элементы природы	земля	металл	дерево	огонь	вода
цвет	желтый	белый	зеленый	красный	черный
явления природы	ветер	холод	жара	свет	дождь
время года	середина лета	осень	весна	лето	зима
органы тела	сердце	печень	селезенка	легкие	почки
социальная категория	правитель	министры	народ	общественные работы	производство материальных благ
части света	центр	запад	восток	юг	север
запахи	аромат	металла	козлиный	горелого	гнили
часть дома*	центр	ворота	дверь	очаг	у входа
ритуальная пища	просо	конопля	пшеница	бобы	пшено
ритуальная пища	говядина	собачатина	баранина	курятина	свинина
система организма	кожа	мышцы	скелет	дыхание	кровь
этическое воздействие	искренность	справедливость	человечность	воспитанность	предусмотрительность
психические свойства	стойкость	отвага	терпеливость	воспитанность	мягкость
этические нормы	доверие	справедливость	гуманность	ритуал	мудрость
душевные состояния	искренность	одухотворенность	твердость	просветленность	спокойствие

*Места принесения жертв.

Таблица воспроизводится по изданию: *Васильченко Е. В.* Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. Ю. В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. С. 210-211.

Таблица 4. Соответствие триграмм с ТГ-операторами

							
Цянь	Дуй	Ли	Чжэнь	Сюнь	Кань	Гэнь	Кунь
110	011	101	001	110	010	100	000

По изданию: *Еремеев В.Е.* Теория психосемиозиса и древняя антропокосмология. М.: АСМ, 1996. С. 76.

Таблица 5. Классификация Дж. Михайлова

Слои музыкальной культуры (историко-культурный принцип)	
Этническая музыка	Музыка национальных меньшинств достаточно изолированных этносов
Традиционная музыка	Музыка, учитывающая региональные особенности музыкальной культуры страны, распространена на большой территории
Музыка высокой традиции	Музыка, обладающая национальными и региональными признаками, относящаяся к профессиональному искусству (базируется на теоретической основе, часто связана с придворными и храмовыми традициями)

По материалам статьи: *Михайлов Д.К.* К вопросу изучения музыкальных культур Азии и Африки // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур Азии и Африки. Ташкент: Издательство «ФАН» узбекской ССР, 1983. С. 40-43.)

Таблица 6. Традиционная китайская музыка

<i>чжунго чуаньтун иньюэ</i> 中國傳統音樂		
<i>цзунцзяо иньюэ</i> 宗教音樂 «религиозная музыка»	музыка архаических китайских верований, буддийская практика	
<i>гунтин иньюэ</i> 宮廷音樂 «дворцовая музыка»	музыка дворцовой музыкальной культуры	<i>я юэ</i> 雅樂 «церемониальная музыка»
<i>вэньжэнь иньюэ</i> 文人音樂 «музыка ученых» <i>гудянь иньюэ</i> 古典音樂 «классическая музыка»	музыка, которая не связана с ритуалом и практикуется вэньжэнь	
<i>миньцзянь иньюэ</i> 民間音樂 «народная музыка»	Музыка, связанная с этническими особенностями <i>миньгэ</i> 民歌 «народные песни»; <i>миньцзу циюэ</i> 民族器樂 «инструментальная музыка этносов»; <i>шочан иньюэ</i> 說唱樂 «сказания» (Го Найань переводит как «баллады»); <i>сицюй иньюэ</i> 戏曲樂 «музыка драмы сицюй»	

Таблица воспроизводит классификацию Новоселовой А.В. С небольшими отличиями данной классификации придерживается профессор Чжэцзянской консерватории Ду Ясюн 杜亚雄.

ИНТОНАЦИЯ		КОНТОНАЦИЯ
	<i>Отдельный звук:</i>	
Осознание его внутренней напряженности и готовности к переходу в другие тоны		Вслушивание в его структуру — объективную (обертоны) и субъективную (слуховые гармонии)
	<i>Сочетание отдельных звуков:</i>	
Путь от звука к звуку в рамках единого тембра		Сосуществование, в том числе разнотембровых звуков (прежде всего, на разных музыкальных инструментах)
	<i>Соотношение звуков в одноголосии:</i>	
Неравенство — иерархия: главный, побочный, начальный, конечный, центральный, вводный и т. п.		Равенство возможностей тонов и их реализация в форме
	<i>Ритмические соотношения звуков:</i>	
Слабый — сильный; тоническая ритмика стиха и связанной с ним мелодики		Силлабические и иные ритмоструктуры
	<i>Характер звуковысотной организации:</i>	
Иерархия на основе тяготений неустойчивых в устойчивые, меньших устоев в больших в тональной (в том числе расширенно-тональной) музыке. Ладовый ритм		Модус, исходное равноправие ступеней звуко-ряда, архитектура и переменность опор на основе различных видов симметрии в традиционной музыке, додекафонии, сериализме

	<i>Последовательное соединение звуков:</i>	
Мелодическая линия		Пуантилизм
	<i>Многоголосие:</i>	
Монодия, полимонодия. Гармония, иерархия, следование, тяготение и разрешение аккордов. Полифония основанных на тяготениях мелодических линий, координируемая гармонической вертикалью		Гетерофония, разноголосица. Сонористические созвучия и свободная игра ими, медитация звуковыми комплексами. Линеаризм, сочетание голосов на основе свободного сосуществования, контонанции пластов
	<i>Форма:</i>	
Форма как процесс, иерархизация главных, связующих, побочных, заключительных, разработочных разделов, тематизма и вспомогательного материала, тяготения частей и тональностей		Архитектоника и система симметрий, пропорций частей и разделов
	<i>Типы композиционных конструкций:</i>	
Процессуально-замкнутые формы европейской (сонатное allegro, fuga, рондо, сонатно-симфонический цикл и т. д.) и внеевропейской (кюй, дойна, обрядовые структуры) музыки. Разработочно-репризные конструкции		Открытые формы, основанные на проекции основополагающей (в том числе модальной) структуры; макам, рага. Комбинаторика элементов, хранимых в фиксированной матрице или в памяти
	<i>Партитура:</i>	
Монотембровая (однородные хоры, ансамбли, струнные, духовые оркестры и т. п.).		Политембровая. Голоса / созвучия темброво разведены, гармония полифонизирована в тембрах, замена групп

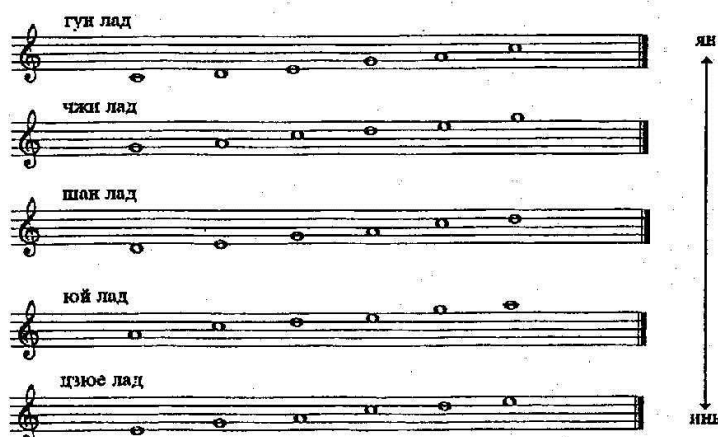
Таблица 7. Контонанция и интонация по И.В. Мациевскому

Мациевский И.В. Интонация, контонанция и формообразовательные универсалия в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // Музыка народов мира. Проблемы изучения. Вып. 1. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. С. 33-35.

Все голоса в рамках монотембровых аккордов, гармония полностью в рамках единой группы, гармония в tutti — умножение гармонии групп. Единый (в том числе исторически синтезированный) тип ансамбля (хора, оркестра, хора с оркестром и т. д.)		отдельными партиями. Симбиоз разных типов ансамбля
	<i>Симультанный образ планируемого или звучащего во времени произведения:</i>	
Пространственная развертка в двухмерной (плоскостной) структуре		Объемная пространственная развертка
	<i>Стиль:</i>	
Доминирование одного стилевого пласта музыкальной культуры		Стилевой синкретизм, полистилистика

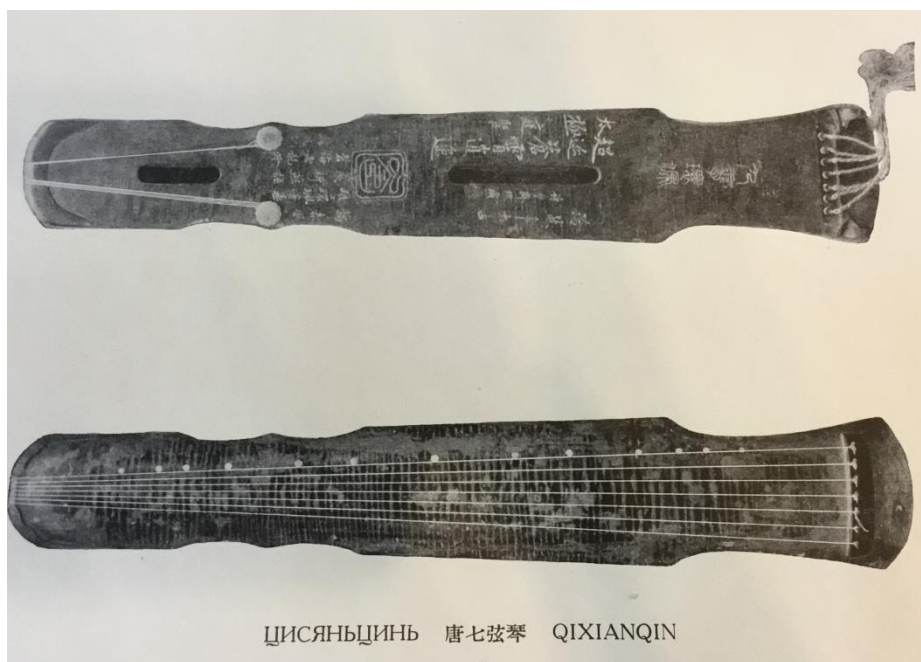
Приложение 2. Иллюстрации

Иллюстрация 1. Инь-ян и пять ладов



Пэн Чэн. Ладовая система музыки под углом инь-ян II Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Н.Новгород: Изд-во Нижегородской гос. консерватории, 2011, № 2(18). - С. 18.

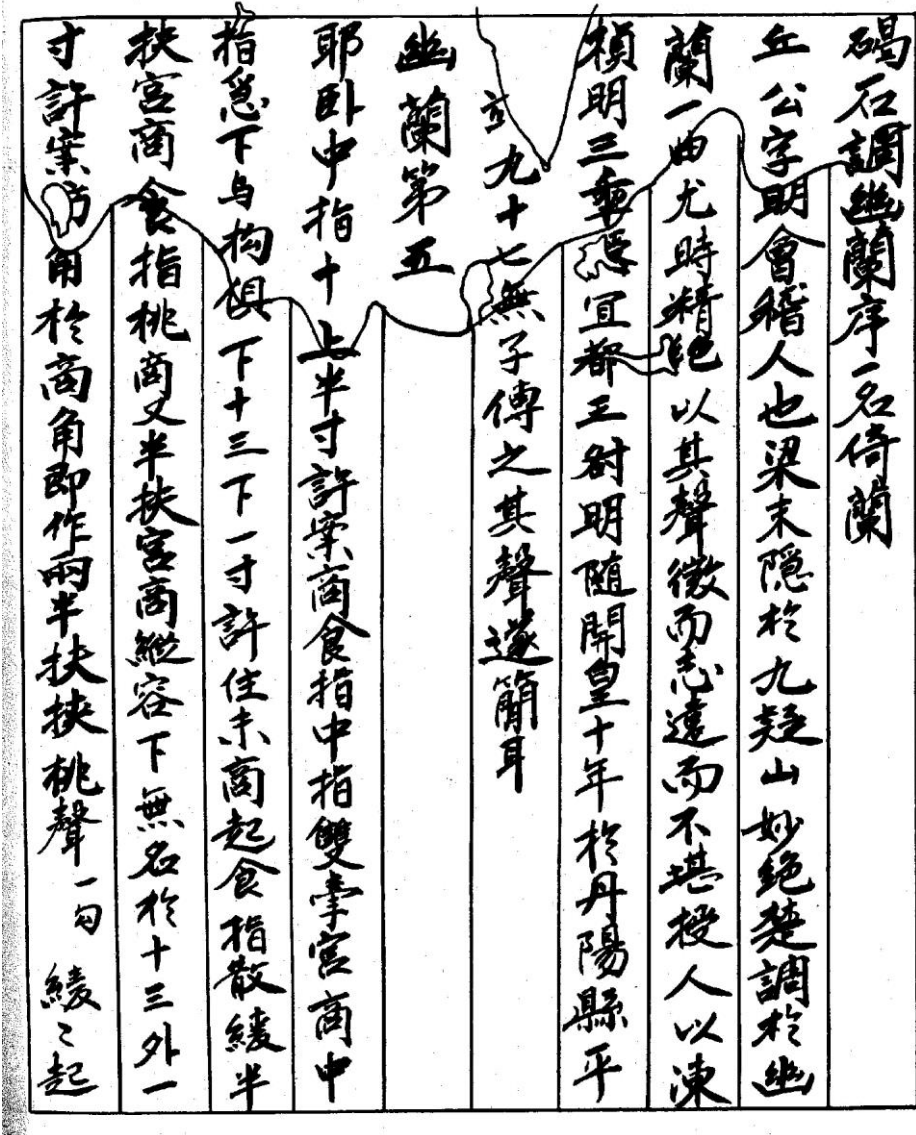
Иллюстрация 2. Семиструнный цинь (цисяньцинъ 七弦琴)



Изготовлен во времена династии Тан. Хранится в музее «Гугун» (Пекин). Длина: 1245 мм. Ширина: 210 мм.

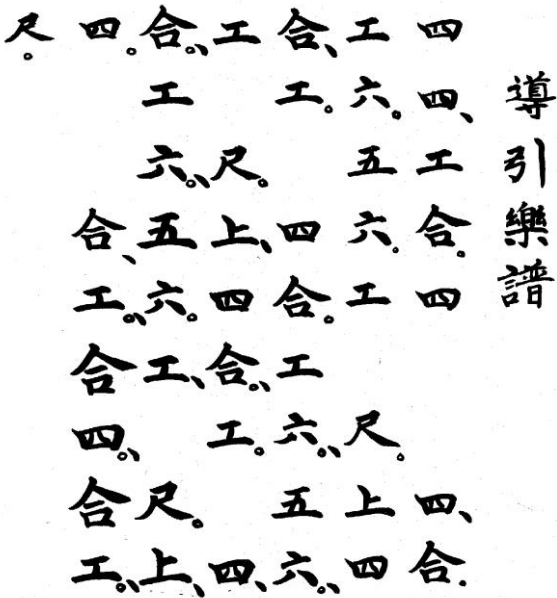
Алендер И.З. Музыкальные инструменты Китая. Иллюстрированный очерк. / Авторизованный перевод с кит. под ред. и с дополн. И.З.Алендера. М.: Гос. муз. изд. 1958.

Иллюстрация 3. Копия первой страницы манускрипта «Одинокая орхидея» (Ю лянъ)



Воспроизводится по изданию: Kaufmann, W. Musical Notations of the Orient. Bloomington-London, 1967. P. 271.

Иллюстрация 4. Пример нотации гунчэпу



Воспроизводится по изданию: Kaufmann, W. Musical Notations of the Orient. Bloomington-London, 1967. P. 90.

